REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

JUIN/JUILLET 1976 : 12 F

N° 229/230

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

32e Année — N° 229/230 JUIN/JUILLET 1976

Sommaire

En supplément : Tournier, Le Concert
(Cliché Bulloz)

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

TOURNIER : LE CONCERT [2]

Ce peintre, de l'école française de la première moitié du XVIIe siècle, n'est pas très connu. Pourtant cette toile appartient à la collection du Louvre. Malheureusement, vous ne pourrez la contempler, car elle est actuellement dans les réserves. Elle mesure 1,88 m de haut sur 2,26 m de large, dimensions plutôt grandes pour l'époque.

Nicolas ou André Tournier serait né à Montbéliard en 1590 et mort à Toulouse vers 1655. Il subit sans nul doute l'influence du Caravage, car sa peinture est très réaliste. La structure du tableau est géométrique : beaucoup de perpendiculaires donnent à la composition une certaine raideur en accord avec le sérieux des personnages appliqués à l'exécution. Nous sommes loin des concerts rabelaisiens de la Renaissance ; il est vrai que cette époque Louis XIII ne fut pas particulièrement joyeuse. Peut-être s'agit-il aussi d'un groupe de musiciens de métier mettant en place une chanson à cinq parties.

A gauche, un joueur de violoncelle, car le haut de la caisse de résonance n'a pas la forme effilée de la famille des violes (comme la contrebasse actuelle) ; derrière, une joueuse d'épinette, un enfant chanteur qui, seul, lit sa partition ; debout, au fond, un joueur de violon, voire de violon piccolo, et à droite, le joueur de luth à neuf doubles cordes. On remarque la tenue particulière de l'archet.

Par la richesse des couleurs que laisse deviner l'éventail des valeurs, par le raffinement des habits, Tournier révèle une société aristocratique qui, à l'image de son souverain, Louis XIII, compositeur et interprète, cultive avec respect un art qui semble pourtant n'avoir légué que peu de créateurs : cette soi-disant période obscure de l'histoire de la musique ne pose-t-elle pas une énigme ?

Alain Lieuze

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Bülloz.

AVIS DE CONCOURS

Ville de Dole (Jura)

Conservatoire de Musique et de Danse classique
Ecole agréée deuxième degré

Un concours sur épreuves est ouvert pour le recrutement d'un *professeur titulaire* de flûte et solfège complémentaire. Ce concours aura lieu au Théâtre municipal, rue Mont-Roland, à Dole, le samedi 25 septembre 1976, à 9 heures. Entrée en fonctions le lundi 11 octobre 1976. Les dossiers de candidature devront parvenir à Monsieur le Maire de Dole, avant le 15 septembre 1976, date limite. Pour tous renseignements complémentaires, écrire à : Monsieur le Directeur, Conservatoire de Musique et de Danse classique, 9, avenue Aristide-Briand, 39108 Dole Cedex.

Camille SAINT-SAENS (1835-1929)

LE ROUET D'OMPHALE

par J.-M. THILL
Professeur d'Education musicale, Nevers

Partition :

Editions Durand, 4, place de la Madeleine, à Paris.

Enregistrements :

1° Dervaux et l'Orchestre de Paris ; Voix de son Maître C 069-12.045. Intégrale des quatre poèmes symphoniques en un disque.

2° Martinon et l'Orchestre national de l'O.R.T.F. ; Erato STU 70.631. Avec la Danse macabre et la Troisième Symphonie avec orgue.

3° Munch et l'Orchestre symphonique de Boston ; RCA coffret de quatre disques 940.009 à 12. Dans un récital comprenant Chausson : poème op. 25, symphonie en si bémol op. 20 ; Dukas : L'Apprenti sorcier ; Franck : Le Chasseur maudit ; Ibert : Escales ; d'Indy : Symphonie cénevole ; Milhaud : Suite provençale ; Poulenc : Concerto pour orgue, cordes et percussion ; Saint-Saëns : Introduction et rondo capricioso.

Le défenseur de la musique à programme

Alors que Liszt est adulé dans l'Europe entière pour sa virtuosité pianistique, ses douze poèmes symphoniques, composés à Weimar autour des années 1850, ne rencontrent qu'un succès très relatif à Paris. Face à cette indifférence et parfois même à l'hostilité déclarée de certains musiciens, Saint-Saëns cherche à les imposer. Mais le public n'y est guère disposé car la musique descriptive, jusqu'ici tributaire des formes du passé et en particulier de la symphonie (Pastorale et Fantastique entre autres), ne s'est jamais imposée en tant que telle. Liszt veut donc créer un genre nouveau qui puisse gagner en souplesse et en liberté, grâce à la suppression des coupures traditionnelles en quatre ou cinq mouvements, à un libre ordonnancement des tempi, et surtout à la soumission pure et simple de la partition à l'argument et à l'évolution de l'action. Ainsi est né le poème symphonique.

Mais une telle simplification ne pouvait manquer d'être critiquée et la forme nouvelle jugée comme inférieure. Saint-Saëns et quelques autres prennent une position résolument contraire : « L'important est que ce genre, ensemble de mouvements différents les uns des autres et découlant d'une idée première, qui s'enchaînent et forment un seul morceau, nous ait valu de belles et grandes œuvres. »

Et pour réellement convaincre les opposants, Saint-Saëns compose lui-même quatre poèmes symphoniques : Le Rouet d'Omphale (1871), Phaéton (1873), La Danse macabre (1874) et La Jeunesse d'Hercule (1877). Il s'agit là des premières œuvres françaises du genre et, à ce titre, Le Rouet d'Omphale joue un rôle historique certain.

Sa création date du 7 décembre 1871, salle Erard, dans une version pour deux pianos. Augusta Holmès, dédicataire de l'œuvre, aurait dû la jouer avec l'auteur, mais a été remplacée en dernière minute par un autre pianiste, Alexis de Castilon. La version orchestrale a été donnée le 9 janvier 1872 à la Société nationale, puis le 14 avril de la même année aux Concerts populaires. Et malgré la réputation universelle du musicien, l'accueil du public et de la critique n'est guère plus chaleureux que pour les œuvres de Liszt...

La Légende d'Hercule

Vendu comme esclave par Hermès (Mercure) à Omphale, reine de Lydie, Hercule se laisse rapidement séduire par la beauté de la reine. Il en oublie son rôle de justicier et perd totalement conscience de sa force, obéissant à tous les caprices d'Omphale qu'il cherche à épouser. Celle-ci n'accepte le mariage qu'à la condition qu'Hercule se vêtisse comme une femme d'une robe de pourpre et s'installe à ses pieds pour filer la laine...

Ce sujet mythologique, à vrai dire peu propice à un développement orchestral, n'intéresse Saint-Saëns que secondairement. Il s'en explique par cette notice très brève placée en tête de la partition :

« Le sujet de ce poème symphonique est la séduction féminine, la lutte triomphante de la faiblesse contre la force. Le ROUET n'est qu'un prétexte, choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau.

« Les personnes que la recherche des détails pourrait intéresser verront, à la lettre J, Hercule gémissant dans les liens qu'il ne peut briser et, à la lettre L, Omphale raillant les vains efforts du héros. »

Ainsi l'argument de cette œuvre se limite à une idée franchement abstraite, sans aucun développement d'action. Les éléments musicaux, nettement définis, sont au nombre de trois : Hercule, Omphale et, bien sûr, le rouet. Ce dernier sert de toile de fond et d'élément conducteur, s'intercalant entre chaque apparition de l'un ou l'autre des personnages. Il joue donc exactement le rôle d'un refrain dans une forme rondo quasi parfaite.

Le plan de l'œuvre est ainsi défini :

1° Refrain : le rouet (mes. 1).
2° Premier couplet : Omphale (mes. 43, lettre B).
3° Refrain : le rouet (mes. 91, lettre D).
4° Deuxième couplet : Omphale (mes. 107, lettre E).
5° Refrain : le rouet (mes. 155, lettre H).
6° Troisième couplet : Hercule et Omphale railleuse (mes. 178).
7° Refrain : le rouet (mes. 311).
8° Quatrième couplet : Omphale (mes. 327, lettre N).
9° Refrain : le rouet (mes. 405, lettre P).

ANALYSE

1° Refrain : le rouet.

Lentement, le rouet se met en marche... Des sextolets de doubles croches dialoguent entre les premiers violons t la flûte, arpégeant des accords de sixte en si bémol majeur et de quinte en ré majeur. Cette alternance provoque une oscillation chromatique très évocatrice, basée sur une note commune ré **(ex. 1).**

Ex. 1 violons — flûte — oscillations chromatiques — note commune

Dès lors, soutenu par un long crescendo, le rouet s'élance. Il gagne en célérité et en régularité grâce au resserrement de l'ambitus des arpèges, passant d'un mouvement disjoint à un mouvement conjoint pour finir, mes. 13, sur une sorte de trémolo des violons 1 et 2 autour de ce même ré **(ex. 2).** Un élément rythmique fondamental, véritable lien unificateur de l'œuvre, constitué de deux croches et d'un demi-soupir en triolet, apparaît pour la première fois aux cors. Les arpèges du début reviennent un peu plus loin à la clarinette et à la flûte, achevant de donner l'élan nécessaire au rouet et évoluant chromatiquement vers le ton principal : la majeur.

Ex. 2 cors — Rythme caractéristique — trémolos autour du ré — violons 1 — violons 2 — viol. 1

Cette tonalité nouvelle, affirmée par la première armure de l'œuvre (lettre **A**), renforce la sensation d'assurance : le rouet est définitivement lancé. Le thème du rouet, toujours constitué de sextolets alternant entre les deux pupitres de violons **(ex. 3),** prend la forme d'une arabesque sinueuse et mouvementée, soutenu par un accord de septième de dominante martelé suivant le rythme de l'**ex. 2** aux bois et aux cors, et ponctué par des pizzicatos de cordes graves.

Ex. 3 Thème du rouet — violons 1 — viole — pp leggerissimo

2° Premier couplet : Omphale

Après une décantation progressive de tous ces éléments, apparaît le thème d'Omphale (lettre **B**), appelé aussi thème de la séduction féminine (ex. **4**).

Ex. 4 Thème d'Omphale — flûte et violons — p gracioso — etc.

Basé sur le rythme caractéristique, il présente de frappantes analogies avec le thème du rouet : éléments ternaires, première note en appoggiature, note principale sur un temps faible. D'ailleurs, pendant que les premiers violons et la flûte (c'est-à-dire les mêmes instruments qui ont servi au début à lancer le rouet) déroulent les huit mesures du thème d'Omphale, les altos reprennent les trémolos autour du ré entendus juste avant le thème du rouet **(mes. 13, ex. 2)**... Nul doute qu'il y ait là une intention flagrante de l'auteur qui féminise le thème du rouet et l'assimile à Omphale pour vaincre la force d'Hercule.
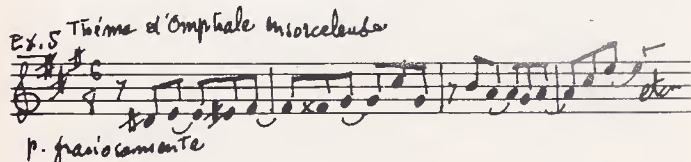
Tout ce premier couplet est constitué d'une succession de six carrures régulières de 8 mesures. Les deux premières, identiques entre elles, répètent le thème d'Omphale en la majeur. Les deux suivantes **(mes. 59 et 67)** varient ce thème, affirmant la tonalité d'origine par une montée chromatique des basses de la dominante à la tonique, puis modulent vers do dièse mineur. Les deux dernières enfin lettre **C**), dans le ton de la dominante mi majeur, marquent l'aboutissement de ce thème où apparaissent des groupes binaires de doubles croches, élément masculin précurseur de la victoire finale de la séduction.

3° Refrain : le rouet

Très naturellement, le thème du rouet revient dans le ton d'origine la majeur, soutenu par le rythme caractéristique (lettre **D**).

4° Deuxième couplet : Omphale

Puis (lettre **E**), le second couplet reprend le thème d'Omphale, mélodiquement intact mais décalé d'un demi-temps, sous forme syncopée **(ex. 5)**. Donné



systématiquement en octaves parallèles (clarinette et basson, puis violons 1 divisés et enfin violons 1 et violoncelles), il perd de sa légèreté pour gagner en amplitude lyrique. Ces transformations d'apparence bénigne et pourtant très suggestives, nous révèlent une Omphale perfide, cynique, hypocritement sensuelle, en un mot ensorceleuse...

Ce couplet présente à nouveau trois groupes de deux carrures comprenant huit mesures chacune, pour ainsi dire décalquées sur le premier couplet. Ainsi le premier groupe propose une double exposition du thème syncopé, soutenu par les trémolos autour du ré (lettre **E**). Le second, sorte de variation du thème, présente à nouveau la montée chromatique des basses, mais se termine cette fois en do majeur (lettre **F**). Le dernier enfin voit réapparaître les doubles croches binaires, débutant en mi mineur pour revenir à do majeur (lettre **G**). Tout cet ensemble nous ramène logiquement au refrain.
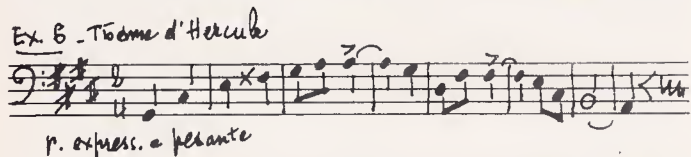
5° Refrain : le rouet

Le refrain, utilisant toujours les mêmes éléments, débute cette fois en do majeur, tonalité conclusive du couplet précédent (lettre **H**). Puis, il module en mi bémol majeur, d'où une marche harmonique ascendante le mène progressivement vers do dièse mineur, tonalité du thème d'Hercule.

6° Troisième couplet : Hercule et Omphale

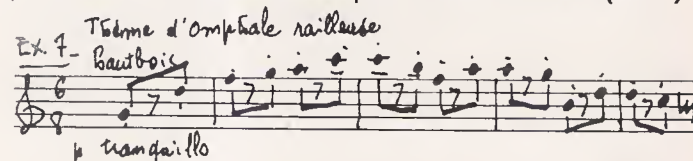
Ce couplet, extrêmement long, marque le centre de l'œuvre et voit l'unique apparition d'Hercule, un Hercule bien diminué face à l'insinueuse Omphale qui finira par railler ses efforts répétés et inutiles.

Quatre mesures de préparation, rappelant les trémolos de l'ex. 2, préparent le thème d'Hercule **(ex. 6)** donné à toutes les basses de l'orchestre (bas-



sons, contrebasson, trombones et cordes graves), soutenu par le rythme caractéristique aux bois (lettre **J**). Ce thème est le premier à être donné dans un cadre binaire (mesure 2/4), donc masculin ; il est constitué d'une montée assez lourde évoquant les efforts d'Hercule pour se détacher de son humiliante situation, suivie d'une retombée impitoyable qui laisse entrevoir l'échec de sa tentative. Pourtant le héros ne s'avoue pas vaincu puisque le thème est repris sept fois ! Ses efforts toujours plus pressants voient l'ambitus thématique s'élargir vers le haut, le rythme caractéristique devenir une succession régulière de croches sans demi-soupirs, et enfin le thème s'étendre progressivement à toutes les cordes et aux trompettes. Puis, dans un ultime sursaut, la seule montée de la phrase est répétée trois fois. Mais Hercule est déjà épuisé et son insistance fait place peu à peu au découragement ; bientôt il abandonne, tous ses efforts sont vains...

Tout ce long passage aboutit sur un sol bécarre à vide, dominante de do majeur, tonalité nouvelle qui voit apparaître le thème dit d'Omphale railleuse (lettre **L**). Cette phrase narquoise reprend mélodiquement le thème d'Hercule, mais en l'adaptant à la mesure 6/8 suivant le rythme caractéristique modifié par l'inversion du demi-soupir et d'une croche **(ex. 7)**.



Ainsi Omphale contrefait tous les efforts d'Hercule d'une manière persiflante. Le choix du hautbois est particulièrement heureux, surtout dans son dialogue avec le basson.

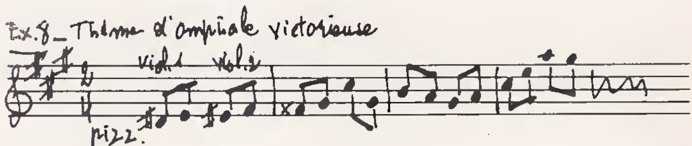
Puis le hautbois enchaîne avec un motif mélodique secondaire, soutenu par les doubles croches binaires déjà rencontrées dans les deux couplets précédents, pour conduire au refrain **(mes. 299)**.

7° Refrain : le rouet

Cette fois le dialogue de sextolets entre les deux pupitres de violons se limite à un véritable trille ré dièse - mi. Le rythme caractéristique n'apparaît qu'épisodiquement au cor et les bois déroulent des arpèges ascendants directement inspirés de ceux entendus au début de l'œuvre. Ce refrain, après tous ces efforts d'Hercule suivis de la moquerie d'Omphale, crée une sorte de repos méditatif où les arpèges du début remémorent au demi-dieu les origines de sa chute.

8° Quatrième couplet : Omphale

Puis, comme pour lui faire davantage sentir son échec, le thème d'Omphale se présente dans une mesure binaire largement préparée depuis le premier couplet **(ex. 8)**. Ce mouvement régulier de croches



prend un caractère triomphant et implacable : le succès de la séduction est définitivement accompli.

Ce couplet, un peu plus long que les deux premiers, consacre le retour définitif au ton principal

la majeur. Il permet aussi la réapparition de la montée chromatique, mais sous une forme syncopée ressemblant étrangement au thème d'Omphale **(mes. 368 et 372).** Enfin le motif mélodique secondaire de hautbois, considérablement amplifié, ramène le dernier refrain.

9° Refrain : le rouet

Désormais, la défaite de la force est consommée : le rouet va peu à peu perdre son élan et s'arrêter. Le dialogue de sextolets entre les deux pupitres de violons ralentit progressivement, alors que tous les éléments secondaires, dont le rythme caractéristique, s'estompent l'un après l'autre. Bientôt les sextolets deviennent doubles croches, puis croches et enfin blanches. Un dernier harmonique pianissimo de violons marque le grincement de l'arrêt du rouet...

CONCLUSION

Mérites historiques de l'œuvre

Oser composer ce Rouet d'Omphale en 1871 constitue sans doute une preuve évidente de courage, voire d'une certaine candeur. Car Paris ne vit que pour l'opéra et le domaine symphonique reste l'apanage des romantiques allemands. Et surtout, depuis Berlioz, les symphonistes français de premier plan se sont tus... Saint-Saëns accepte donc de devenir une « cible » en composant ce poème symphonique, première œuvre orchestrale depuis la symphonie fantastique (1830) ! Et il faudra attendre encore quatre années pour qu'un autre « courageux », Lalo, accepte d'écrire la première symphonie de ce renouveau. Cette symphonie espagnole (1875), qui d'ailleurs relève davantage du concerto que de la symphonie, table au moins autant sur la notoriété de Sarasate que sur le talent du compositeur pour obtenir le succès...
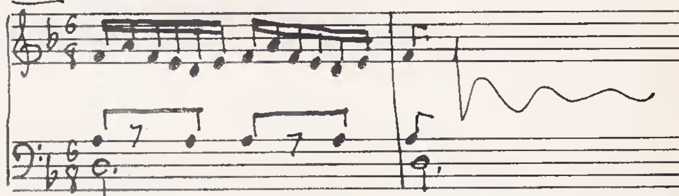
Conséquences sur le Rouet d'Omphale

Tout ceci explique bien des choses. Comme déjà le choix d'un sujet mythologique, c'est-à-dire d'un domaine dont le Tout-Paris se montre friand, tant à l'opéra qu'aux salons officiels de peinture. Comme aussi le style théâtral de l'œuvre dont le thème d'Hercule, par exemple, est tout à fait dans la note de l'art pompier de l'époque.

Cela explique aussi l'absence de véritable argument. Saint-Saëns se montrant lui-même assez gêné pour fournir des explications détaillées sur son œuvre. Le manque d'action qui en résulte, joint à la répétition inlassable et à peine déguisée des mêmes éléments, laissent à l'auditeur l'impression d'une engourdissante stagnation.

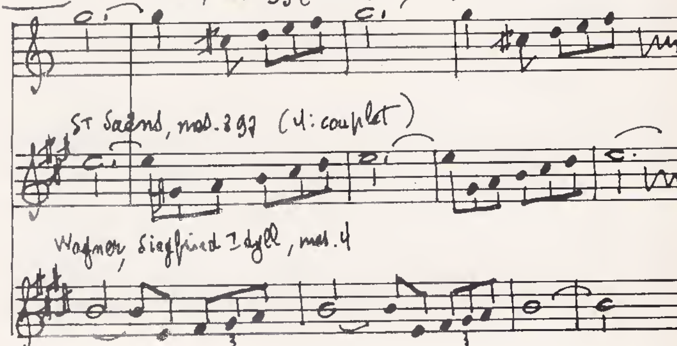
Et surtout, cela permet sans doute de justifier les nombreux emprunts quasi textuels à d'autres compositeurs. Ainsi l'analogie du thème du rouet avec l'accompagnement pianistique de « Marguerite au rouet » de Schubert est flagrante **(ex. 9).** De même,

Ex. 9 – Marguerite au rouet. Piano mes 1



le thème d'Omphale railleuse est copié rythmiquement sur la partie de main gauche de ce même lied de Schubert, partie de main gauche directement à l'origine du rythme caractéristique. D'autre part, le motif secondaire de hautbois qui conclut les troisième et quatrième couplets est frappant d'analogie avec le thème de la paix de Siegfried Idyll de Wagner composé l'année précédente (1870), thème repris du troisième acte de Siegfried écrit à Zurich en 1852 **(ex. 10).**

Ex. 10 – St Saëns, mes. 399 (1er couplet)



Une œuvre mitigée

Pourtant, tous ces éléments auraient dû très logiquement trouver un écho favorable auprès du public, le choix du sujet et le style d'écriture correspondant bien à ses goûts et n'ayant rien de bien révolutionnaire. Mais ce public, sans doute trop peu habitué à la musique descriptive, a-t-il eu bien du mal à assimiler le Rouet d'Omphale à un poème symphonique et s'est contenté de l'écouter à la manière d'un rondo de symphonie. Et à ce titre, nul doute qu'il ait eu de bonnes raisons d'être déçu, surtout au vu de la notoriété dont jouissait Beethoven, ainsi que de la fréquence dont certains extraits orchestraux de Wagner étaient donnés au concert.

Peut-être Saint-Saëns a-t-il été conscient de cet état de fait puisqu'il reprendra tous ces sujets, en particulier dans deux œuvres écrites en 1877 : La Jeunesse d'Hercule, opposant les tentations de la volupté à l'appel austère de la vertu, et surtout Samson et Dalila qui traite à nouveau de la victoire de la faiblesse sur la force.

Il n'en reste pas moins vrai que le Rouet d'Omphale témoigne d'un métier sûr, d'une palette riche en coloris et d'une capacité évocatrice confirmée. Mais l'orchestration de Berlioz ne semble guère y avoir fait école et, tout comme pour la peinture de Thomas Couture, on attend le souffle libérateur d'un Monet ou d'un Debussy...

SEANCE SOLENNELLE A LA SORBONNE

Depuis le XIXe siècle, les facultés françaises sont autorisées à honorer, sans épreuves spéciales, sur leurs seuls travaux, notoriété ou valeur internationale, du titre de Docteur « Honoris Causa », des personnalités étrangères, au cours d'une réception solennelle; après éloge justificatif et réponse, en acte de reconnaissance, le nouveau Docteur, désormais promu au grade de professeur habilité, peut, sur sa demande, participer aux activités intellectuelles de la faculté.

C'est une haute et rare distinction, que rehausse encore l'éclat de la faculté qui la confère, ici, la Sorbonne.

La séance solennelle du 14 février 1976, dans le Grand-Amphithéâtre, eut donc pu s'inscrire sur une liste déjà longue de cérémonies analogues et nous laisser, une fois de plus, à nos seuls sentiments de respect et d'admiration devant ces hommes dont les travaux, de renommée internationale, représentent tant d'heures de recherches et de travail solitaire et tenace, si, cette année, la musique n'y avait pris une place inaccoutumée et d'une telle importance, que nous ne pouvons y rester insensibles.

C'est que pour la première fois, depuis la création de cette distinction honorifique, parmi les six personnalités étrangères auxquelles le grade de Docteur « Honoris Causa » était conféré, figurait un musicien — et de quel renom ! — Yehudi Menuhin.

Après le chaleureux éloge prononcé par le professeur Jacques Chailley, qui mettait en valeur aussi bien la modestie de l'homme que la grandeur de l'artiste, Yehudi Menuhin, très ému, prononça quelques touchantes phrases de remerciements; puis, à deux siècles de distance, rejoignant Mozart qui, dans une si jolie lettre adressée à son père, écrivait :

« Je ne puis écrire en vers, je ne suis pas poète... mais je peux exprimer mes sentiments... et mes pensées... par les sons, car je suis musicien. »

Yehudi Menuhin déclara que c'est bien avec son violon qu'il pourrait le mieux traduire son émotion et sa reconnaissance.

Et devant un public quasiment fasciné par l'imprévu de cette intervention, le grand artiste prit son Guarnerius del Jesu, discrètement préparé dans cette intention, et joua, très pâle, les yeux clos, le Premier mouvement de la partition en mi majeur, pour violon seul, de J.-S. Bach. Ce fut, on peut l'imaginer, un instant de recueillement et d'intense émotion.

Il faut maintenant insister sur l'innovation dans le déroulement de cette cérémonie : c'est la toute nouvelle place prise par la musique à la faculté. En effet, pour la première fois, toute la participation musicale était assurée par le chœur et l'orchestre de l'Université de Paris-Sorbonne qui, sous la direction de Jacques Grimbert, ont exécuté des fragments du Messie de Haendel.

Composés uniquement d'étudiants de l'U.E.R. de Musicologie, ce chœur et cet orchestre ont été créés à la rentrée universitaire de novembre 1974, grâce à l'initiative et à la volonté de Mademoiselle Simone Cusenier, directeur de cette U.E.R., bien décidée à rendre la musique présente et vivante à l'université; grâce aussi à l'appui efficace de Monsieur le Professeur D. Dupront, président de l'Université de Paris-Sorbonne, et bien sûr, élément indispensable pour assurer la réussite de cette création, à Jacques Grimbert dont les capacités et le dynamisme sont appréciés de tous.

Et comment ne pas féliciter ici, bien cordialement, tous ces jeunes gens, étudiants et étudiantes qui, par leurs qualités musicales, leur assiduité et leur enthousiasme, ont pu mettre au point dans des interprétations toujours dignes d'attention, un répertoire varié et déjà volumineux.

Une autre surprise de qualité vint terminer cette mémorable séance : débordant de vigueur et d'entrain dans son éclatante toge rouge de l'Université d'Oxford, Edward Heath, ancien Premier ministre de Grande-Bretagne et chef d'orchestre à ses heures de loisirs — qui venait, lui aussi, d'être reçu Docteur « Honoris Causa » —, dirigea, avec la baguette prêtée par Jacques Grimbert, l'Alleluia du Messie !

Et c'est debout, à la demande de Monsieur le Président A. Dupront, désireux de renouer ainsi avec la tradition selon laquelle le roi George II, saisi par la grandeur de ce chœur monumental, se leva lors de la première audition à Londres, le 23 mars 1743, que toute l'assistance subjuguée, écouta cette page irrésistible, dirigée et exécutée avec un brio exceptionnel.

J. AUBRY
Chargée de Mission d'Inspection générale

S. LORIN
Chargée de Cours
à l'U.E.R. de Musicologie, Paris

LE "QUATUOR DE FLUTES ARCADIE"

par Olivier CORBIOT

Le « *Divertissement sur les flûtes* », de Raymond Loucheur, est une œuvre de musique de chambre, faite d'une succession de mouvements dont les titres n'ont guère de lien entre eux, si ce n'est qu'ils se rattachent à un groupe d'instruments de la famille musicale des vents. Comme les clarinettes, il y en a pour tous les registres. Le piccolo, la flûte, la grande, la flûte alto et la basse qui exige une réelle dépense de souffle, telle que l'exécutant est vite épuisé — ce qui ne manqua pas d'arriver. Et force nous fut d'admirer le flûtiste dans ses prouesses.

A une époque où l'on parle beaucoup de flûtes, l'ordinaire, celle de Papageno, l'enchantée ou encore à six trous, le Cercle musical de Paris présentait à la salle Cortot, rue Cardinet, le « Quatuor de flûtes Arcadie », ensemble qui doit son nom à une œuvre de M. Berthomieu.

Ce « quatuor de flûtes », composé de P.-A. Biget, Pierre-Yves Artaud, Robert Thuillier et Arlette Leroy, auquel s'était adjointe pour l'exécution d'œuvres de Praetorius et de Bodin de Boismortier, la harpiste Sylvie Beltrando, fut présenté le 12 février dernier par le musicologue Bernard Gagnepain.

Au programme, en plus des auteurs déjà cités, on put applaudir des ouvrages de K. von Dittersdorf et d'Anton Reicha — qui ont écrit pour ces flûtes « Symbole même de la vie », comme nous le rappela le commentateur.

La musique de « *Terpsichore* », qui remonte à 1612, est une musique de danse aux tendances misonéistes. On y trouve le *Branle de la Royne,* des danses de bouffons, de valets de pied sans compter le Roy. Cette transcription pour quatuor de flûtes sonna à merveille. Nous passerons sur l'œuvre de deuxième zone, écrite par Ditters von Dittersdorf, sur le style élégant et la volubilité des auteurs que le mont Viso lui-même n'a jamais protégés de l'influence italienne pour nous attacher à ces cinq pièces commandées à Raymond Loucheur.

L'originalité d'une suite semblable réside dans l'emploi par quatre instrumentistes de dix flûtes ; dix comme les doigts des deux mains. Ici, le clavier est vaste, à la fois — dixit Fl. Schmitt, basse sous-marine et soprano d'avion — trois petites, quatre grandes, deux flûtes en sol, enfin cette basse si difficile à trouver et dont le tube est facilement reconnaissable à sa courbure.

Dans le *Divertissement sur les flûtes* de R. Loucheur, la première pièce « *Mobiles* » qui conclut sur une note grave, laisse imaginer « quatre pièces métalliques dont les structures offrent au vent des résistances différentes ». Ici, les vents, ce sont les flûtes ordinaires, qui introduisent le morceau, auxquelles viennent se joindre les flûtes extrêmes — dans le grave et l'aigu.

Le deuxième volet nous plonge dans un monde en miniature : « *Lilliput* », où les « minuscules personnages » sont représentés par trois piccoli. La grande flûte est le géant « Gulliver » comme on le devine. La troisième partie est onirique : c'est « Rêves » avec des lignes mélodiques sinueuses et un esprit plus proche de l'élégie nous éloignant des stridences du mouvement précédent. L'emploi des flûtes s'accorde bien à la « brume élégiaque » bientôt dispersée par le staccato de l'épisode central où la formation instrumentale change.

Dans « *Délice et orgue* », c'est à l'instar de « Petrouchka », la présentation d'un orgue de Barbarie. Nous lisons dans la notice « Ici, le singulier grammatical s'impose : un seul orgue »; la rengaine qu'il nous restitue nous vaut quelques sonorités de limonaire.

Quant au délice, nous le devions aux interprètes utilisant le piccolo, les deux flûtes et la basse. Le « *Final* » donne l'occasion de mettre en valeur la virtuosité des quartettistes. « Titre neutre correspondant toutefois à une grande continuité dans l'emploi des mêmes instruments... »

Ce « *Divertissement sur les flûtes* », plein de réelles qualités et composé d'idées présentées d'une manière agréable, avait été interprété au Conservatoire d'Orléans le 13 janvier dernier; on doit ajouter que l'auteur d' « Hop-Frog » s'est souvent intéressé aux timbres de ces instruments à vent, et notamment dans les « *Quatre pièces en quintette* » composées il y a vingt ans et où la harpe de M.-C. Jamet évoquait la guitare. Décidément, les divertissements sont favorables à R. Loucheur qui en glissa un, dans le quatuor à cordes, composé en Italie et en orchestra un autre, pour « Radio-Lille », il y a un quart de siècle.

La Pléiade Languedocienne

par Octave MOREL

L'amateur, voire le musicien professionnel, ont peine à s'y reconnaître dans la somme musicale contemporaine sans cesse mouvante, posant chaque jour de pseudo ou de nouveaux problèmes esthétiques, et en constante expansion. Où sont ces jalons qui permettent — même arbitrairement — de mémoriser la situation de tel ou tel artiste, d'en connaître sinon l'orientation définitive, du moins le point de départ de la carrière artistique ?...

⁂

C'est un grand disparu, Darius Milhaud, et une charmante jeune femme qui me permettent de fixer ici un fanal sur un groupe que j'ai baptisé la *Pléiade languedocienne* pour diverses raisons, la clarté des ciels méditerranéens — diurne ou nocturne —, le reflet d'une illumination poétique latine n'étant pas des moindres. Leur maître commun est en effet Darius Milhaud; leur amour de la lumière, de la terre d'oc, des clartés méditerranéennes sont en effet essentiels dans leur Credo. Ces musiciens sont Jacques Bondon, Antonio Braga, Edvard H. Bull, Roger Calmel, Charles Chaynes, Manfred Kelkel, Pierre Hasquenoph et Antoine Tisné. Un pédagogue aurait tôt fait de trouver un moyen mnémotechnique pour fixer ces noms. Du genre : *Trois grands B cachés et cachetés* (B.B.B.Ca.Chay.K.H.T.) ; mille excuses pour un truc aussi « énaurme » ! J'ai précisé l'arbitraire de tels bouquets de personnalités diverses rassemblées « dans un même vase », selon l'expression de Jean Cocteau évoquant ses amis du *Groupe des Six*...

Il est certain que le principe d'une *Pléiade languedocienne* n'a rien à voir avec un système préétabli, un « programme commun » aux compositeurs en question, ou plus encore une quelconque coloration folklorique. Leur personnalité reste d'autant plus intacte que le Maître qui les rassemble était davantage qu'un censeur rigide, un mentor, selon l'aveu même de Pierre Hasquenoph; un humaniste philosophant sur l'art et l'esthétique, ouvrant de nouveaux points de vue chez ses disciples, ou plutôt même, des panoramas, épris qu'était Darius Milhaud de toutes les expressions artistiques, de la peinture à la poésie, de la sculpture à la musique, cette « architecture en mouvement ». C'est grâce à une jeune femme, Huguette Calmel, que cette *Pléiade languedocienne* a été révélée le 4 février dernier, aux candidats à l'agrégation d'Education musicale réunis autour de Madeleine Milhaud. Madame Calmel a en effet obtenu, sous les auspices de l'U.E.R. de Musicologie de Paris IV, la présentation au studio 120 de la Maison de Radio-France le magnifique *Hommage à Darius Milhaud,* film réalisé par Madame Doué dans le cadre du Festival 1972 de la côte languedocienne : la Radio et la Télévision françaises avaient déjà largement diffusé cet hommage. En quoi consistait-il ?...

« *Pour honorer notre maître Darius Milhaud, dont on fêtait les quatre-vingts ans,* dit Roger Calmel, *et en accord avec les services musicaux de l'O.R.T.F. et le chef d'orchestre Pol Mule, j'ai pris l'initiative de demander à quelques amis, anciens élèves de la classe de composition, d'écrire une partition musicale spécialement pour cet hommage. J'ai essayé d'ouvrir un large éventail musical, pour que soient représentées toutes les tendances actuelles sur le plan esthétique. J'ai voulu que ce choix ne se limite pas à la France, car beaucoup d'élèves de Milhaud sont étrangers : ces œuvres devaient former une gerbe sonore, un bouquet offert à notre maître. Le concert, donné dans la cathédrale de Béziers, fut un triomphe. Deux œuvres de Darius Milhaud,* Sérénade *et* Aubade, *encadraient les partitions de ses élèves :* Ouverture latine *de Jacques Bondon,* Carnaval de Naples *d'Antonio Braga (Italien),* Air solennel *d'Edvard Hagerup Bull (Norvégien),* Alba occitana *de Roger Calmel,* Lieu de lumière *de Charles Chaynes,* La Nuit *de Pierre Hasquenoph,* Mazel Tov *de Manfred Kelkel (Sarrois) et* Arche de lumière *d'Antoine Tisné.* »

Ce film est une parfaite réussite, d'abord sur le plan technique; il est très beau artistiquement, avec de magnifiquese images; très beau également sur le plan humain, quoique si différent de celui réalisé par des étudiants américains dans les années 50, précisément en 1954 (*Visite à Darius Milhaud,* production Ralph Swickart), ou plus encore, de *Dreams that money can buy* (Hans Richter, Bruxelles, 1947). Dans le film de Madame Doué, tout est simple, intime, dans une ambiance courtoise et poétique comme savait la créer avec infiniment de spontanéité Darius Milhaud. Le spectateur entre ainsi en contact avec les musiciens, en même temps qu'il admire la terre et la mer languedocienne. A ces images d'une intense beauté où frémissent les oliviers, où déferlent les vagues se marient les fragments symphoniques empruntés aux œuvres données au cours de cet hommage.

⁂

Quels sont-ils, ces compositeurs dont les noms sont un écho familier aux oreilles des musiciens qui, cependant, les connaissent plus ou moins bien, plutôt moins d'ailleurs ?...

Jacques Bondon est né à Boulbon, dans les Bouches-du-Rhône, en 1927. Il travaille avec Koechlin qui lui inculque un solide métier avant d'aborder la classe de Darius Milhaud. Le Conseil général de la Seine lui attribue en 1963 son Grand Prix musical. Opposé à tout esprit de système — comme ses camarades de notre Pléiade languedocienne —, il récuse toute technique considérée comme fin en soi, particulièrement les algèbres sérielles inanimées, et revendique le droit à la liberté d'expression et d'invention. Son œuvre est importante, avec deux opéras, des ouvrages symphoniques divers dont une *Symphonie latine,* des concertos, de la musique de chambre comme ses Quatuors, ou lyrique, tel *Le Pain de serpent* pour voix et quatorze instruments. Son *Concerto de mars* pour guitare et orchestre, et sa *Musique pour un jazz différent* sont fréquemment joués.

Antonio Braga est originaire de Naples : c'est un pur Méditerranéen, dans toute l'acception du terme, à la sympathie communicative. Après ses études universitaires, il vient en France perfectionner ses connaissances musicales et aboutit à la classe de composition. Il reste quelques années à Paris où il donne diverses *Musiques de scène* ou *Musiques de film.* Depuis 1964, il est professeur au Conservatoire de Naples et poursuit sa carrière de compositeur : son style reflète une personnalité vive, parfois désinvolte, que domine une franche gaieté, typique du caractère napolitain.

Antoine Tisné est né à Lourdes en 1932 : à l'instar de Jacques Bondon, il s'est amplement imposé dans les sphères musicales internationales. Epris d'architectures solides, il a livré nombre de partitions généreuses et colorées, dont les *Cosmogonies* pour trois orchestres sont un jalon remarquable.

Charles Chaynes est contemporain de *Pierre Hasquenoph :* tous deux sont nés en 1925, l'un à Toulouse, l'autre à Pantin sans renier sa belle origine vosgienne. *Charles Chaynes* est Grand Prix de Rome (une référence qui se fait rare) et a montré la mesure de ses qualités artistiques et humaines dans son action au sein de l'O.R.T.F. : il parle peu de son œuvre, tout comme *Pierre Hasquenoph,* mais ce que l'un ou l'autre écrit retient toujours l'attention par une personnalité et une originalité soulignées par toute la critique. Chaynes sait mixer à merveille les timbres, obtenir les effets instrumentaux les plus savoureux (*Concerto pour orgue, Poèmes de Sappho, Irradiations, Concordances, Peintures noires, Concerto pour violon...*).

Pierre Hasquenoph, à l'instar d'un Berlioz ou, plus modestement, d'un Pierre Vellones, fait une infidélité à la médecine pour se consacrer à la musique, où le succès de ses œuvres est consacré dès 1959 par l'attribution du Grand Prix musical de la Ville de Paris. Sincère et farouchement indépendant, hostile à toute esbrouffe moderniste, il a signé quatre symphonies, des œuvres lyriques comme *Lucrèce de Padoue,* de nombreux *Concertos* pour divers instruments, *Trois psaumes de pénitence,* des *Structures polyphoniques* et bien d'autres pages qu'on aimerait pouvoir mentionner.

Manfred Kelkel le Sarrois (Sarrebourg, 1929) et, *a fortiori, Edvard Hagerup Bull,* semblent bien étrangers aux clartés latines, mais c'est bien pourtant sur les rivages valériens du Languedoc qu'ils se sont « retrouvés ». Le second est né en 1922 à Berger où il commence ses études et obtient une bourse pour venir travailler à Paris avec Milhaud : sa musique est peut-être la plus délicate à saisir de toutes celles présentées ici, avec ses complexités et sa personnalité énigmatique, riche mais peu encline à l'épanchement (*Petite Suite symphonique, Trois mouvements pour orchestre, Concerto pour trompette...*). Kelkel a obtenu le premier prix du Concours international de Liège; il est lauréat du Prix de la Fondation Copley de Chicago. Son goût du contrepoint s'unit à une vive sensibilité de coloriste et d'harmoniste. Chargé de cours à l'Université de Paris, son œuvre s'enrichit constamment de partitions remarquées (opéra *La Mandragore, Hommage à Mozart,* divers *Concertos, Sonatine pour piano, Toccata...*).

C'est avec le jeune doyen du groupe que s'achève ce tour rapide d'un « ensemble » sympathique de jeunes compositeurs : *Roger Calmel,* professeur à la Maîtrise de « Radio-France », couronné de plusieurs prix (Ville de Paris, Confédération musicale, Divonne, Concert-Référendum Pasdeloup). Il s'est affranchi des servitudes sérielles, sans en rejeter aveuglément le principe. Epris de pureté linéaire, c'est le plus latin de la *Pléiade* avec Braga, comme l'attestent plusieurs de ses compositions (*Les Alyscamps, Symphonie occitane, Cantate de la vigne*) où le lyrisme religieux ou profane est fréquent (*Le Jeu de l'amour et de la mort, La Passion d'après Gréban, Les Caractères, Cinq poèmes de Senghor*).

*
**

Roger Calmel est l'âme du *Festival de la Côte languedocienne,* lequel se déroulera cette année et selon la tradition à Béziers et dans la région du 5 au 11 juillet[1] avec un *Hommage à Henri Sauguet,* la création de l'opéra de Pergolèse *Guillaume d'Aquitaine,* reconstitué précisément par Roger Calmel, et divers ateliers (notamment chant choral) et des concerts de musique classique et contemporaine.

Toute notre *Pléiade languedocienne* sera-t-elle rassemblée pour ce prochain festival ?... On peut l'espérer sans pouvoir l'affirmer. Mais il faut conclure en remerciant *Darius Milhaud* d'avoir suscité tant d'amitié dans l'entière liberté de chacun des artistes créateurs — *Bondon, Braga, Bull, Calmel, Chaynes, Hasquenoph, Kelkel, Tisné* — qui constituent ce groupe attachant de musiciens contemporains.

1. Renseignements au *S.I. de Béziers,* ou chez Roger Calmel, au 607.31-39, à Paris.

UNE STENOGRAPHIE POUR LES DICTEES MUSICALES

par Jacques CHAILLEY

En 1955, dans une revue suisse, j'avais proposé un système de sténographie musicale (perfectionné depuis lors dans divers articles) qui permettait, en un seul tracé éliminant tout retour de main en arrière, de noter sans portées, à vitesse moyenne d'exécution, avec tous leurs détails de hauteur et de rythme, une mélodie même complexe sur papier quelconque non réglé.

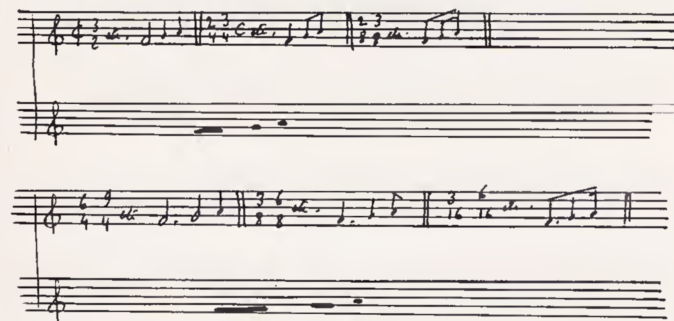
Il est possible de simplifier le système proposé lorsqu'on dispose de papier réglé, ce qui est normalement le cas lorsqu'il s'agit de dictées scolaires. C'est ce que nous allons tenter de faire ci-après.

Il est seulement recommandé d'employer un papier à portées larges et à lignes grisées, car des lignes trop foncées rendraient difficile de leur superposer un trait horizontal sans qu'il se confonde avec elles.

1. Valeurs de base

On considèrera comme valeurs de base celle représentant le temps (dénominateur de la fraction) et celle immédiatement inférieure; ce nombre est un maximum au-delà duquel la précision exigée serait incompatible avec la rapidité de notation nécessaire.

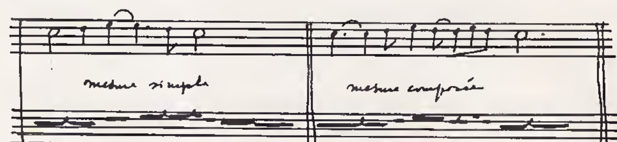
Dans ces valeurs de base, les notes peuvent s'écrire à leur emplacement normal au moyen d'un trait horizontal de longueur proportionnelle à la durée du son, un peu comme dans les cartons perforés des orgues de Barbarie. On dispose donc de deux longueurs de trait en mesure simple (long = 1 temps, court = 1/2 temps) et de trois en mesure composée (long = 1 temps, demi-long = 2/3 de



temps, court = 1/3 de temps). Un tracé rectiligne ininterrompu ne devra jamais dépasser la valeur d'un temps, quelle que soit l'écriture de celui-ci (noire à C, noire pointée à $\frac{6}{8}$, blanche à $\frac{3}{2}$, etc.). En mesure composée, il est prudent d'exagérer la longueur des traits longs pour qu'ils ne se confondent pas avec les demi-longs.
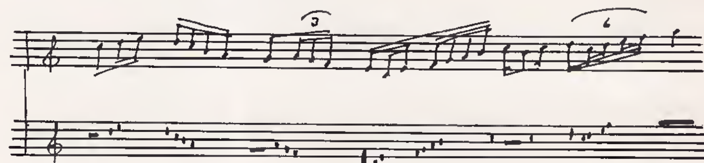
2. Valeurs plus longues que le temps

Elles se traduisent par la juxtaposition des temps ou fragments de temps, réunis sans levée de main par un léger ressaut marquant le passage d'un temps à l'autre.



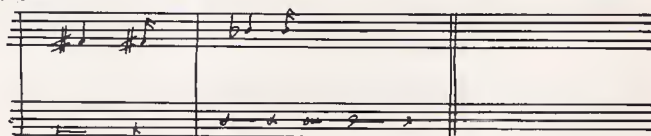
3. Valeurs courtes

En deçà des valeurs de base, les notes s'écriront par un petit trait vertical. Leur valeur rythmique se déduit de leur groupement. En outre, on peut, s'il y a lieu, faire ce trait un peu plus long pour les valeurs les moins courtes.



4. Altérations

Elles se marquent, comme en notation courante, au début de la graphie, mais sont incorporées à la note et non juxtaposées, pour supprimer toute levée de main. Les signes choisis pour le dièse et le bémol sont l'abréviation cursive des mouvements de main habituels pour ces mêmes signes, de façon à utiliser les automatismes acquis. Si la note altérée est une valeur courte à tracé vertical, le tracé d'altération l'inclinera quelque peu sans en changer la signification.



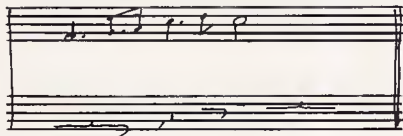
L'ensemble dièse + note doit se tracer sans lever de main (tracé analogue à celui du signe « racine carrée »). Pour le bémol, la direction de la boucle reste indifférente, et on ne tient compte ni de sa longueur, ni de sa position sur la portée (la lecture utile du trait commence à l'intersection).

Une altération ne vaut que pour sa note (y compris ses prolongations). Il n'y a donc pas à envisager de bécarres.

5. Notes pointées

En mesure composée, le point n'a pas à être noté, puisqu'il est englobé dans la notion de temps elle-même.
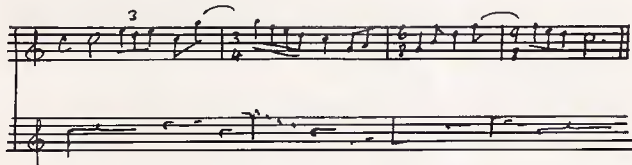
En mesure simple, le point peut être noté, sans convention nouvelle, par la jeule juxtaposition de syncope (cf. ex. 2). On peut aussi le noter par un crochet en fin de tracé (la direction n'a pas d'importance).



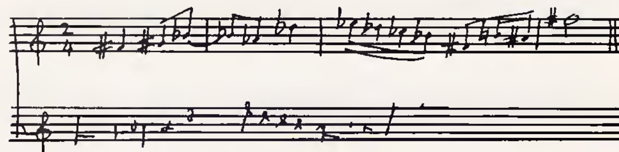
6. Indications de mesure

Elles peuvent être extrêmement précises avec le minimum de signes. La répartition des valeurs à l'intérieur d'un temps étant en effet déjà réglée ci-dessus, il suffira, chaque fois qu'il ne sera pas évident, d'indiquer l'emplacement des temps (crochet court et oblique en début de tracé, la direction restant indifférente), en distinguant parmi eux le premier temps de la mesure (remplacer le crochet court et oblique par un trait long et vertical, la direction restant indifférente) : on aura ainsi l'équivalent à la fois de l'intitulé de mesure et des barres de mesure en cours de texte, y compris, sans autre notation, les changements de mesure clairement déterminés.

Les ressauts de syncope ou de juxtaposition des temps (ex. 2) équivalent à un crochet de temps : en les allongeant verticalement, on en fera l'équivalent d'une barre de mesure.

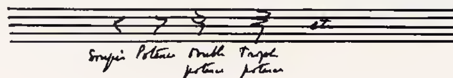


Lorsque les indications de mesure portent sur une note altérée, les deux signes de temps et d'altération doivent se faire d'un seul mouvement de main. Il suffit alors, pour le temps, de placer le crochet au début du tracé d'altération, pour la mesure, d'allonger le trait initial de l'altération (qui ne compte pas dans la note) en le rendant nettement vertical.



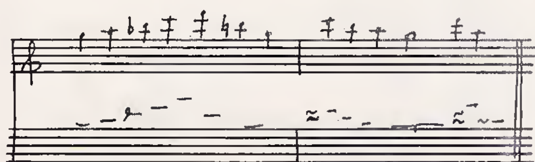
7. Silences

On utilise, pour le temps et le demi-temps (ou le tiers de temps en mesure composée), les signes usuels du soupir archaïque (7 à l'envers) et de la potence ou demi-soupir (7 non barré). Les silences s'additionnent comme en écriture courante. Les silences plus courts peuvent prendre les formes usuelles par un tracé sans levée de main.



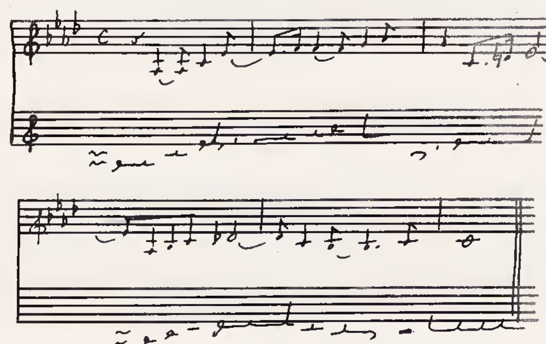
8. Lignes supplémentaires

On peut les sous-entendre lorsqu'un mouvement conjoint ou régulier (suites de tierces) permet de les reconstituer. Secondes et tierces seront alors différencées par les petits espaces (secondes) ou grands espaces (tierces). Les lignes supplémentaires ne restent nécessaires que pour les attaques non préparées et non résolues; en ce cas, les tracer avant la note, et non sous celle-ci. Pour ne pas les confondre avec des notes, on les tracera d'un crayon léger, ou encore on leur donnera une forme ondulée.



9. Conclusion :

Exemple de sténogramme complet
(Wagner, Prélude de **Parsifal**)



On peut vérifier que tous les détails de l'original se trouvent notés dans le sténogramme, mais l'original totalise 103 mouvements de main dont presque autant de levées, avec nombreux retours en arrière, tandis que le sténogramme ne demande que 41 mouvements dont 22 levées seulement et 0 retour en arrière. Il a été écrit à la vitesse d'exécution de la phrase musicale — ce qu'on défie de faire avec la notation usuelle — et il est facilement retranscriptible en notation courante pour la remise au net.

Nous pensons donc que ce procédé peut rendre de grands services en dictée musicale aux élèves ou étudiants soumis à cet exercice dont malgré l'aspect parfois fastidieux nul ne peut raisonnablement songer à se dispenser sans par là renoncer à un élément essentiel de la formation musicale la plus élémentaire.

NOS TARIFS ABONNEMENTS

Une fois de plus, les augmentations diverses que nous subissons depuis le 1er août 1975 et celles que l'on nous promet pour 1976-1977 (tarifs postaux, papier, etc., soit tout ce qui concerne la réalisation et l'acheminement d'un numéro), nous contraignent à modifier nos tarifs des abonnements.

Dans la gestion de notre budget, qui ne comporte aucune marge bénéficiaire, nos soucis sont grands. Veuillez les comprendre et nous aider. Renouvelez vos abonnements à temps pour nous éviter des frais de rappel qui coûtent cher et représentent des frais inutiles et de l'argent perdu. Souscrivez des abonnements de soutien.

Notre Revue, la vôtre, a maintenant trente-deux ans, trente-deux années d'efforts pour en faire une revue de qualité digne de la valeur de ses lecteurs, c'est-à-dire de vous tous qui, nous le savons par vos correspondances, êtes attachés à elle.

Nous poursuivrons nos efforts pour améliorer encore la tenue de *L'E.M.*, et lui ouvrir d'autres horizons sur ce qui touche à l'art et à l'enseignement.

Grand merci.

André MUSSON

Quelques renseignements pratiques : 1° En cas de changement d'adresse ou d'état civil, n'oubliez pas de joindre à votre demande une *ancienne bande*, cela nous évitera des recherches longues et parfois vaines. Joignez la somme de 1,50 F pour l'établissement d'un nouveau cliché-adresse. — 2° Si des numéros ne vous parviennent pas dans les quinze jours suivant la parution, adressez une réclamation à votre bureau de poste et prévenez-nous.

TARIFS EN VIGUEUR AU 1er OCTOBRE 1976

	Abonnements simples	Couplés
France et Pays d'Outremer . .	60 F	79 F
Etranger	75 F	95 F
Abonnements de soutien, comprenant le supplément iconographique	120 F	130 F

La place du chant dans l'éducation musicale [(1)]

Jean-Paul FEBVRE

Professeur à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Bar-le-Duc

(Suite et fin)

Une ruse pédagogique, largement employée pour d'autres disciplines, trouve dans l'apprentissage d'un chant sa juste place. Il s'agit du *travail mental*. Calculer mentalement demande un plus grand effort de concentration et de mémoire et, par là, « marque plus », laisse des traces plus profondes, donc plus durables, dans l'esprit de l'élève qui s'est livré à cet exercice.

Noyé dans le flot sonore d'une classe qui chante et le submerge, un enfant peut très bien ne participer que distraitement, voire inconsciemment. Par contre, s'il doit seul, « dans sa tête », suivre le déroulement d'une mélodie, il se voit contraint de la restituer mentalement et, dans ce cas, l'absence d'aide du groupe augmente l'effort supplémentaire inhérent à l'interprétation muette.

Evidemment, un inconvénient peut sembler provenir de l'impossibilité d'un contrôle simultané. Comment s'assurer que l'élève exécute effectivement ce qui lui est demandé ? La solution de ce problème est contenue dans le jeu « C.5 » du chapitre « Chant libre par imitation » du livre de Maurice Martenot :

C.5 : « *Prise de conscience du chant intérieur :*

a) Pendant le chant d'un air connu exécuté sans paroles, on stimulera la sensation du " chant intérieur " en demandant aux élèves, sur un signal de la main, de chanter imperceptiblement, jusqu'au moment où, sur un nouveau signe, ils continueront normalement.

b) *Idem,* mais cette fois au lieu de chanter pianissimo, au signal de la main ils écoutent l'air qui continue à chanter intérieurement. »

Ainsi, dans l'alternance de passages muets (direction poings fermés) et de vive voix (mains ouvertes), les seconds étayent les premiers. Un enfant qui, au signal, « redémarre » instantanément au bon endroit du chant, prouve qu'il vient de suivre correctement « dans sa tête ».

Les passages muets, courts et espacés au début (fragments de phrases musicales), peuvent devenir très longs, s'étaler sur plusieurs phrases consécutives puis, lorsque le chant est bien assimilé, sur sa presque totalité. Le sommet de cette pratique sera atteint en amorçant directement le chant muettement. Cela est très facile, à condition, comme toujours, de respecter certaines précautions préliminaires : il suffit de faire émettre la note de départ à mi-voix par la classe, puis de lui demander de continuer à la chanter mentalement, puis sur cette même note, et bien sûr toujours mentalement, de commencer le chant au signal.

Il va sans dire que ces instants sont de ceux où des gestes précis, expressifs revêtent une importance considérable, puisqu'ils restent les seuls point de repère concrets permettant de *synchroniser* une interprétation collective *muette*.

Insistons encore sur l'indispensable suppression des paroles.

B. L'interprétation de chansons connues

Lorsqu'une chanson est sue, il serait illusoire de penser que l'étape la plus importante ou la plus difficile se trouve franchie. Cette conception regrettable, si répandue, se voit certainement favorisée par les instructions officielles ou autres programmes d'examens, tels que les divers C.A.P. : lorsqu'un candidat pédagogue doit être jugé sur une séquence de « chant scolaire », il lui est toujours demandé un *apprentissage* et jamais l'*interprétation* d'une chanson déjà connue des élèves (qui l'auraient apprise soit avec lui, soit avec un maître précédent). Pourtant de ces deux activités, c'est bien la première qui permet le moins de juger les aptitudes musicales d'un enseignant. Il lui suffit en effet, pendant quelques minutes, de faire appel à la partie la moins noble des facultés de ses élèves : leur mémoire ou, plus « bêtement » encore, à leur penchant pour le mimétisme.

Avec un candidat ne cherchant rien de plus qu'à « remplir son contrat », il peut arriver que la musique, dans une telle séquence d'examen, ne joue pas un rôle plus prépondérant que dans la récitation par cœur d'un résumé de géographie ou d'une table de multiplication. (L'humoriste Jacques Bodouin a magistralement mis en évidence, dans l'un de ses sketches, la densité musicale d'une telle « table » chantée sans ses paroles !) Au bout de quelques minutes, les élèves sont capables de répéter, avec plus ou moins d'approximation. « Mais il s'agit de la première séance, n'est-ce pas, et il serait malvenu de se montrer trop pointilleux. » Le programme de l'examen ne prévoit rien de plus et le jury est content..., surtout (dans le cas d'un C.A.P. d'instituteur) si la leçon précédente de math ou de français s'est révélée bonne.

1. Voir *L'E.M.*, n[os] 222, novembre 1975 ; 223, décembre 1975 ; 224, janvier 1976 ; 225, février 1976.

Après tout, en France, « tout ne se termine-t-il pas par des chansons » ?

Le climat de ce genre d'épreuve (« épreuve » surtout pour cette pauvre « Musique ») serait peut-être différent si des jurys, *intimement* convaincus des répercussions bienfaisantes de la pratique musicale sur d'autres disciplines, exigeaient des candidats qu'ils fassent *interpréter* à leur classe un chant appris au préalable. Peut-être, à ce stade de raffinement sur la forme, la question se poserait-elle enfin de savoir ce qui différencie le serinage stérile d'un fredon appris par audition et la métamorphose de ce même fredon en musique chantée.

En effet, c'est *à ce niveau* que certaines qualités (dont une majorité n'a rien de spécifiquement musical) deviennent indispensables : sensibilité, bon goût, recherche systématique de la perfection, conviction que ne pas chanter le plus joliment possible ne sert à rien et constitue un regrettable gaspillage de temps.

Là encore, les précautions préliminaires sont presque plus décisives que tout le soin apporté au déroulement de l'opération.

1) Les préliminaires à l'interprétation

Il est hélas très fréquent d'assister à des départs « en catastrophe » : le maître ne prévient ni du tempo ni de la note de départ (et encore, dans les meilleurs cas, ne s'agit-il que d'un oubli !). Chaque élève commence donc à *sa* hauteur et à *sa* vitesse. Au bout de quelques instants bien sûr, un tempo moyen et une tonalité (toujours grave comme de juste) émergent du brouhaha initial et une caricature de la chanson peut enfin s'affirmer. Pour la suite, il suffit que les sacro-saintes paroles ne comportent pas d'erreur. Grâce à elles, il est facile de contrôler que tout le monde chante bien la même... « chose » !

Quand sera-t-il communément admis, comme une évidence, que la pratique *collective* du chant doit solliciter de la part d'une classe la plus grande attention dont elle est capable ? Chacun doit en effet chanter :

(1) la même chose (mémoire);

(2) en même temps (synchronisation);

(3) de la même façon (« interprétation »).

(1) et (2) demandent des qualités d'ordre *pédagogique*. C'est seulement avec (3) qu'un effort *artitisque* minimum devient indispensable : nuances simples, qualité de la voix.

Les préliminaires doivent donc préparer ces trois aspects de la future interprétation dont l'instant le plus délicat sera presque toujours celui du départ.

La note de départ, choisie selon les critères déjà exposés, doit être bien précisée. Mieux, elle peut devenir l'occasion pour le maître de se livrer devant sa classe à l'une de ces mimiques destinées, à force de répétitions, à imposer aux enfants le sentiment que la pratique de la musique, bien qu'elle soit source de joie, reste néanmoins une « chose sérieuse » qui ne peut se passer du plus grand soin :
— le maître joue la note choisie ;
— il l'écoute ;
— il la rechante, exclusivement pour lui ;
— il s'écoute *ostensiblement,* et son attitude prouve qu'il vérifie que le son qu'il émet correspond bien à celui qu'il vient d'entendre ;
— il chante la note à l'intention de sa classe ;
— il fait signe à cette dernière de la répéter ;
— il tend *ostensiblement* l'oreille, guettant d'éventuelles approximations (qu'il convient ou non de relever selon les cas).

Les quelques secondes systématiquement « perdues » ici permettront plus tard de gagner des heures.

Les élèves doivent être également prévenus de la vitesse à laquelle ils devront commencer à chanter. La tradition veut que l'on énonce quelques pulsations (la « mesure pour rien »), au moins deux. Cet immanquable « 1-2 » présente cependant quelques inconvénients :
— il est insuffisant la première fois ;
— il devient inutile les suivantes (la classe qui vient de chanter garde le tempo en mémoire);
— il est à la longue encombrant et entraîne une perte de temps ;
— il est sécurisant (faussement) et, par là, défavorise l'attention.

Mieux vaut fredonner le début de la chanson, ce qui permet de faire ressentir l'écoulement d'une plus longue (donc plus efficace) succession de pulsations. Puis, après un bref silence, le départ se fait instantanément, à un signal précis, sans autre avertissement. Cette absence d'avertissement oblige la classe à guetter les gestes du maître avec une attention accrue dont le bénéfice se répercutera sur l'ensemble de la séance.

Donnons le coup de grâce à l'ancestral « 1-2 » : lorsqu'un non-musicien y a recours, il l'énonce le plus souvent dans un tempo *différent* de celui du chant qui va suivre !

La note de départ, le tempo au départ, seraient des précautions insuffisantes si elles n'étaient complétées par le « silence de départ » : il faut faire admettre que le bref silence absolu qui précède fait déjà partie du chant, et que son respect est aussi important que le soin apporté à l'émission de chacune des notes qui vont lui succéder.

2) L'interprétation proprement dite

Il n'est pas question d'attendre ce stade pour songer à appliquer les quelques conseils qui suivent. Cependant, c'est bien à ce moment là que leur respect devient particulièrement indispensable :

● Attitude des élèves : s'ils ne chantent pas debout, faire en sorte qu'ils se tiennent au moins droits sur leur chaise. Le prétexte habituellement invoqué pour justifier cette exigence est la capacité acc[illegible] d'une respiration rendue plus aisée. Mais n'oublions pas qu'une telle attitude nécessite un certain effort musculaire soutenu, et

que ce dernier, se répercutant sur les dispositions psychologiques, assure un renforcement de l'attention.

- Maintien du tempo.

- Qualité des voix : le goût naturel des enfants pour cette activité se traduit souvent par un enthousiasme qui les entraîne à crier plutôt qu'à chanter. Or, quantité et qualité sont traditionnellement incompatibles. Non seulement une voix trop intense se maîtrise moins facilement, d'où une certaine approximation dans la justesse des intervalles, mais encore son spectre acoustique (son timbre) s'altère en se chargeant de « partiels » qui ne sont plus forcément des « harmoniques ». C'est ainsi que chaque note émise par chaque enfant n'est plus vraiment pure et tend à rejoindre le spectre complexe d'un son *parlé*. Multipliée par le nombre d'élèves, cette note n'est plus nette du tout et se rapproche du brouhaha. Multiplions ces incertitudes non seulement par le nombre d'élèves, mais aussi par le nombre de notes que comporte la chanson (dont certaines, se succédant rapidement, entraînent une imprécision supplémentaire de synchronisation), ajoutons à ce produit les impuretés en provenance de l'inévitable pourcentage d'élèves chantant « faux » (qu'il ne faut surtout pas traumatiser définitivement en leur imposant le silence, mais auxquels, tout au plus, il faut faire comprendre avec ménagement qu'ils auraient intérêt à « chanter doucement *pour mieux entendre les autres* »), et le résultat de cette équation nous amène à ce magma sonore, vaguement musical, que l'on peut entendre, hélas, si souvent dans nombre de classes, dont les maîtres, brillants pédagogues par ailleurs, ne songent pas un instant à appliquer à la musique le soin et la réflexion qui constituent la clé de leur réussite dans les autres matières.

Revenons au cas des enfants qui chantent faux : à force de participer à mi-voix (pour ne pas gêner la collectivité : argument à ne pas invoquer en leur présence !) avec les autres, leurs réflexes vocaux vont s'affiner et ils auront de plus fortes chances, par osmose, d'atténuer ? leur handicap. Mais le bain sonore que leur prodigue leur classe sera d'autant plus bénéfique qu'il sera plus *net*. Pour un maître qui n'a pas le temps de s'occuper en particulier de chacun, c'est donc en raffinant sur la pureté d'émission de la majorité qui chante aisément, qu'il « soignera » en grande partie ceux qui éprouvent quelque difficulté.

Les notes aiguës constituent traditionnellement une source d'appréhension. A tort d'ailleurs, car il suffit le plus souvent de ne pas y penser pour qu'elles ne posent aucun problème. Mais, à leur approche, les cous ont tendance à se tendre, les têtes à se redresser, comme si leurs propriétaires pensaient ainsi pouvoir atteindre « dans l'espace » une altitude vocalement inaccessible. Cet inutile effort déteint à son tour sur la qualité des voix qui deviennent alors crispées, grêles, inesthétiques.

Il faut donc convaincre le plus tôt possible les enfants que « moins on force, mieux on monte ». Au maître de montrer l'exemple. Si c'est un homme, qu'il n'hésite pas à se servir de sa « voix de tête » le plus naturellement du monde. Ce registre que les femmes n'ont pas la chance de posséder, constitue un atout précieux, qui permet aux voix masculines une tessiture globale (voix « de poitrine » plus voix « de tête ») extrêmement étendue débordant largement sur le domaine des voix féminines (et enfantines). Bien sûr, l'homme y ayant recours, doit s'être débarrassé du cortège des préjugés et complexes stupides auxquels un paragraphe a déjà été consacré (cf. « Problème du " disque-modèle-à-chanter " »).

Chanter juste, en mesure, d'une voix claire, ne suffit pas pour *interpréter* réellement. Beaucoup de chansons scolaires, aux mélodies simples, comportent des répétitions *successives* d'une même phrase musicale. Il y a donc là un « radotage » qui apparaîtrait instantanément comme ridicule, voire intolérable, lors d'un discours dans le langage parlé. Grâce à cette comparaison, les enfants admettront que si une mélodie (discours musical) répète deux fois de suite la même phrase, celui qui la chante doit impérativement se résoudre à l'exprimer de deux façons différentes ; ce qui devient très facile avec des nuances simples, judicieusement réparties, dont la panoplie peut très bien se limiter à la trilogie « doux, moyen, fort ».

Cette introduction des nuances est très importante car c'est à partir de leur apparition que, même à travers un simple chant, la pratique de la musique va permettre d'exprimer, plus ou moins intensément, selon les talents du maître et des élèves, ce qu'aucun langage parlé ne pourra jamais traduire.

Il y a donc ici un *carrefour* au-delà duquel les itinéraires et les démarches jusque là plus ou moins parallèles des deux langages (parlé et musical) se séparent définitivement. Ils pourront dorénavant se compléter, mais en aucun cas se substituer l'un à l'autre.

En passant, remarquons que, néanmoins, cette tentation de substituer le langage parlé à la musique soit par défaut (absence totale de musique), soit par excès (manie d'esthètes illuminés et d'intellectuels forcenés cherchant à expliquer l'inexplicable dans des mémoires pouvant certes intéresser leurs semblables mais en aucun cas de purs musiciens) n'est pas nouvelle ; sa réciproque non plus, malgré l'évidence encore plus grande de son aspect de gageure.

Terminons par un ultime conseil qui n'a (hélas) rien d'une boutade, puisque son non-respect suffit, à lui seul, à annuler le bénéfice de tout ce qui a été dit au cours de cet article : si un maître ne peut se satisfaire du plaisir musical d'une mélodie joliment chantée et qu'il tienne, en plus, à jouir du plaisir intellectuel des paroles d'une chanson aux innombrables couplets, il lui faudra éviter le piège consistant à laisser les enfants... lire les paroles sur leur cahier en même temps qu'ils chantent. A moins, bien sûr, qu'une catastrophe musicale lui soit indifférente, et qu'un simple « serinage » lui suffise amplement.

II. — UTILISATION DE LA FACULTE DE CHANTER COMME AMORCE L'EXERCICES-JEUX

Nous avons vu que le chant, par rapport au langage musical, correspond à la récitation pour le langage parlé. Or, la récitation ne constitue pas (loin de là !) une activité déterminante, fondamentale pour la future maîtrise de ce langage, mais seulement un accessoire pédagogique, un procédé d'*appoint*. Quelle est donc l'activité fondamentale ? : la faculté d'*inventer des phrases*.

D'ailleurs, c'est pour servir cet objectif que fleurissent d'innombrables ruses pédagogiques, visant à *faire parler* coûte que coûte les enfants. Exemple : la maîtresse raconte une histoire captivante mais s'interrompt au dénouement et demande à chacun d'inventer une fin possible, avant de donner la sienne. L'urgence du développement de cette faculté d'inventer des phrases est donc universellement ressentie en ce qui concerne le langage parlé. Pourquoi faut-il qu'on l'ignore délibérément à propos du langage musical ? Pourquoi se contenter le plus souvent de « réciter » des chants, à moins qu'exceptionnellement, dans l'excès d'un zèle mal aiguillé, on ne dévie aussitôt vers l'impasse de la lecture et de l'écriture prématurées (solfège) ?

Par manque de réflexion ! Reprenons au vol l'exemple évoqué de la codification graphique d'un langage. Essayons de comprendre pourquoi il semble relativement facile, au cours préparatoire, de faire admettre que tel signe correspond au son « a ». La réponse est toute simple : à cet instant, on n'apprend pas à l'enfant l'*existence* du son « a ». Ce « a », voilà six ans qu'il le prononce ou l'entend quotidiennement : papa, bateau, bâton. La nouvelle acquisition se révèle finalement bien modeste : on montre seulement à l'élève comment se *dessine* un son qu'il connaît par ailleurs très bien, et qu'il a déjà senti, pratiqué, vécu intensément depuis six années. Il ne s'agit donc là que d'un simple *greffe* sur un acquis solide.

Reprenons la même expérience avec un « do » et l'on s'aventurera dans la gageure la plus téméraire : la greffe, cette fois, sera tentée sur du *vide*, ou, dans le meilleur des cas, sur un support psychologique bien trop inconsistant pour qu'elle puisse « prendre ». En effet, répétons-le, si la phase indispensable de pratique empirique, instinctive du langage parlé, est intense durant les six ans qui précèdent le début de la phase de pratique raisonnée, elle se trouve infiniment moins puissante pour le langage musical, et parfois presque nulle.

« Comment, direz-vous, et la radio-robinet qui débite à longueur de journée, et la musique jusque dans les super-marchés ? » Pour qu'un *bain parlé*, même intense, soit profitable à de jeunes enfants, il doit leur être adapté, présenter certains mots et certaines tournures de phrases simples en rapport avec leur stade d'évolution. Un très jeune enfant ne tire à ce point de vue aucun bénéfice de l'audition d'une conversation entre adultes. Une fois de plus, il en va de même pour le langage musical et le flot continu que déversent nos stations à grande diffusion reste une musique non seulement pour *adultes*, mais le plus souvent pour adultes sous-développés, ce qui la rend encore plus néfaste pour l'épanouissement des enfants.

Il faut donc recréer artificiellement en classe cette phase de pratique empirique du langage musical. Tel est justement le rôle et le but commun de toutes les « méthodes actives » qui, avec des bonheurs divers, forgent les différents réflexes et automatismes de base dont voici les principaux :

— automatismes musculaires, permettant d'*émettre* à volonté un son possédant telle ou telle caractéristique précise : un timbre (spectre acoustique) déterminé, pour une voyelle parlée, une hauteur (fréquence) déterminée, pour une note chantée ;
— automatismes auditifs, donnant la faculté de s'écouter non seulement pendant, mais avant d'émettre : *audition* et *pré-audition ;*
— faculté d'*inventer* des phrases structurées (d' « *improviser* », ce qui revient au même) mettant en jeu les deux automatismes précédents : pré-audition (idée) → émission (concrétisation de l'idée) → audition (contrôle par comparaison entre l'idée initiale et sa concrétisation qui doivent se révéler identiques).

La deuxième partie de cet article ne serait donc rien d'autre, si elle était développée, qu'une invitation à la pratique des méthodes actives, et principalement de la méthode Martenot, qui semble la plus riche en jeux sensoriels variés, captivants, s'appuyant sur une parfaite connaissance de la psycho-physiologie et, avantage précieux, ne demandant aucun matériel ni spécial, ni coûteux.

Le livre du maître déjà cité [1] devrait donc constituer une bible pour tout instituteur désireux de s'y prendre le mieux possible, afin de donner à la musique la place qu'elle mérite. Ce livre est très clair, très digeste, très riche et, tour de force pour une telle synthèse, très court. S'y allient harmonieusement les grands principes généraux indispensables et leur application immédiate, ce qui le rend très accessible à tout enseignant, même non-musicien. Ce double aspect constitue, en effet, l'un des fondements de la pédagogie : savoir non seulement *ce* qu'il faut faire, mais aussi *pourquoi* il faut le faire. Néanmoins, précisons que sa lecture se révèle bien plus fructueuse si elle peut précéder des stages pratiques, dont il serait urgent de voir le nombre se multiplier.

Mais quelle que soit la progression finalement adoptée, il s'avère que la pédagogie d'un langage doit se soumettre aux conséquences de certaines lois naturelles et immuables, qu'il s'agisse de langage, musical ou parlé. La plus grande partie des problèmes pédagogiques inhérents au premier se résout par extrapolation des solutions apportées à ceux du second. Il suffit de prendre le temps d'y réfléchir et de comparer.

---

1. Maurice MARTENOT, *Principes fondamentaux d'éducation musicale*, Paris, Magnard, 1970.

L'enseignement de la Musique remis en question

par J. VEYRIER
Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer

Apprendre quoi ?

A qui ?

Voilà plusieurs années que le feu couve : certains s'y réchauffent, d'autres s'y brûlent. Et puis, comme toujours, d'autres attendent de pouvoir en retirer les marrons.

Qui a commencé ? On se souvient d'une vieille querelle autour du solfège. Il y avait dans les conservatoires — et ailleurs — de vieux livres poussiéreux qu'il fallait bien se décider à réformer. Il est vrai que leurs harmonies « fin de siècle » et leurs rythmes monotones ne parvenaient plus à réveiller les élèves. Ils rendaient même les professeurs somnolents... Confrontés avec de nouvelles publications où l'on faisait une large place au folklore d'ici et de plus loin, ils n'ont guère survécu. Mais le malaise, lui, a subsisté. A tel point que c'est l'enseignement lui-même qui est, comme beaucoup d'institutions, remis en question. Même, par le biais de l'enseignement, on soupçonne nos « responsables » de remettre en question la musique elle-même. On parle ici et là de se débarrasser du « fardeau de l'histoire ».

Alors je voudrais moi aussi remettre en question quelques notions très élémentaires : je voudrais examiner, sous le simple rapport des faits, ce qu'est la musique dans notre monde, ensuite procéder à une analyse succincte de ce phénomène, et enfin tenter de déduire en quoi il peut concerner l'éducation.

LES FAITS

Ce qui frappe d'abord, c'est l'immense diffusion de la musique. Omniprésente à la radio, la télévision, dans les magasins à grande surface, les bals populaires, les voitures particulières, elle nous poursuit même dans la nature par le truchement des transistors. La difficulté est, à la limite, d'y échapper. Deuxième constatation : si tant de gens l'écoutent, fort peu la pratiquent. Inévitable corollaire ; la pratique et la diffusion de la musique sont servies par des techniques hautement spécialisées à tous les niveaux. De plus, les insuffisances humaines suscitent des raffinements techniques compensateurs (le play-back, le disque par exemple). Dans le domaine de la stricte objectivité, c'est à peu près tout ce que l'on peut dire.

LEUR ANALYSE

En revanche, le moindre pas dans le domaine du subjectif, c'est-à-dire de l'appréciation, met en œuvre des systèmes complexes de références qui font très vite intervenir les notions esthétiques. Et là, la situation devient extrêmement confuse. Bien sûr, on classe la plus grande partie de la musique sous le vocable de « musique de variété » ou « musique de consommation » et la partie restante dans la catégorie des musiques dites sérieuses : musique de chambre, symphonique ou lyrique. Ceci dit, certaines œuvres de ce dernier type ne sont pas élaborées avec le sérieux requis et la musique de variété présente parfois les caractères de la musique symphonique par l'importance de l'effectif instrumental sollicité et même la qualité de sa facture.

Il est remarquable que, dans la production actuelle, ce soient les musiques à tendance « sérieuse », en principe les plus élaborées, qui prennent le plus de distance avec le passé, tandis que la musique de variété ressasse des schèmes harmoniques issus de la musique classique et, par surcroît, multiplie les emprunts stylistiques directs : le faux Bach se vend bien.

(L'important n'est pas ici de savoir si les firmes spécialisées suivent une mode ou si elles l'imposent. Je dirai simplement que la nature de cette mode est révélatrice : si le quart de ton faisait recette, le marché du 45 tours s'en serait déjà préoccupé.)

Avant d'aller plus loin, il faut quand même connaître les limites de notre science lorsqu'on parle de tradition et de culture. Il y a certes un « corpus » somme toute convenablement assimilé, mais la connaissance théorique que nous en avons est très incomplète. Que valent des traités qui ne rendent compte que de ce qu'il y a de plus banal et routinier dans une période très courte ? Que valent des recettes qui rangent dans l'exceptionnel aussi bien Purcell que Moussorgski et qui ignorent les pages les plus osées du père Bach ?

Mais nos lacunes sont encore plus considérables si l'on considère les mécanismes psychiques et émotionnels sollicités par l'« acte musical » lui-même. Faut-il préciser que, même par référence aux plus récents travaux de la linguistique, personne n'a pu définir en termes rigoureux les notions de phraséologie musicale les plus évidentes cependant au niveau de la perception ? Est-il besoin de rappeler que les classifications scolaires les moins contestées ne sont applicables qu'à une très faible partie du répertoire classique ? Et que les définitions de nos meilleurs pédagogues sont très entachées de tautologie comme d'a priori ?

En fait, la grande inconnue est la nature de la relation que le cerveau établit entre des sons différents (successifs ou simultanés). Surtout, nous ignorons pourquoi et comment cette relation quitte le circuit informatif et logique pour s'insérer dans les mécanismes affectifs et émotionnels.

Et je suis très tenté de croire, bien que cette supputation puisse être taxée d'anachronisme, que ce potentiel émotif ne puisse être entièrement manifesté que grâce à diverses polarisations du système sonore.

Mais devant notre ignorance fondamentale de ces problèmes, je trouve très présomptueux d'esquisser, d'après un historique aussi empirique de ces phénomènes, le profil de la musique du XXI[e] siècle.

* *

Que l'on s'y réfère ou qu'on le récuse, qu'on le sollicite ou qu'on le subisse, l'héritage du passé est donc une réalité, à plusieurs niveaux. C'est donc sa prise en compte qui suscite quelques difficultés.

En premier lieu, il y a cette fâcheuse habitude qu'ont les musiciens de fixer leurs idées au moyen d'un arsenal de signes dont le sens échappe au commun. Alors, d'un seul coup, voici nos éducateurs pleins de complexes et de remords : ne va-t-on pas lasser ces jeunes enfants si on leur apprend le solfège ? On se montre moins attentionné lorsqu'il faut leur inculquer certaines notions de mathématiques tout aussi complexes. Alors, on préfère nier l'évidence, une évidence criante, celle qu'on ne peut entrer dans le monde de la musique qu'en en possédant la clef.

Cette clef, appelons-la lecture musicale, solfège ou comme on voudra, mais c'est une nécessité qu'il serait vain de contester. Cet apprentissage peut être long, mais c'est en voulant éluder les problèmes qu'il pose qu'on a fait naître tant d'inhibitions, de coupures, d'aberrations et d'abandons qui ne sont que les conséquences de cette démission.

Pourquoi ne pas dénoncer ici les abus de cette fausse science, de ce simulacre de connaissance qui consister à parler de la musique en termes non musicaux. Je veux condamner un certain style de commentaires qui fleurissent autant sur les pochettes de disques que dans certaines présentations de concerts, et même dans certains cours. On ne peut que sourire de la vanité de ces gens qui croient faire découvrir, uniquement par des mots, des œuvres dont l'assimilation esthétique, aussi bien que technique ou mnémonique, pose des problèmes sans nombre aux professionnels les plus avertis qui disposent cependant de partitions dont la lecture leur est familière.

Autant parler de la prosodie de Verlaine à un analphabète ou décrire un tableau de Rembrandt à un aveugle.

Mais cette orthographe de la musique, où peut-on l'apprendre ? La réponse paraît claire : à l'école ou au conservatoire. Regardons-y de plus près.

A L'ECOLE

Peut-on apprendre le solfège à l'école ? Ce n'est pas évident. Dans le primaire en tout cas, cela ne s'y fait pas.

Les élèves entrent en sixième sans même « savoir leurs notes ». Et je pense que cette lacune rend très inconfortable la position des professeurs d'Education musicale du secondaire. Le temps qui leur est imparti est beaucoup trop mesuré pour leur laisser le loisir d'entreprendre un véritable enseignement technique. S'ils l'entreprennent, ce sera toujours de manière incomplète. S'ils ne l'entreprennent pas, ils tomberont dans le travers que je dénonçais tout à l'heure : c'est-à-dire que leur discours sera toujours métaphorique et la musique elle-même y perdra nécessairement. Incomplet l'enseignement technique ? Bien sûr, même si des remarquables succès couronnent telle ou telle initiative de musique d'ensemble réalisés sur des instruments appropriés. Restons objectifs : dans les meilleurs cas, un élève reçoit de la sixième à la troisième 36 heures de cours de musique par an, soit 144 heures au total. Pour seul commentaire, je dirai que je sais ce qu'il est possible — et surtout impossible — d'obtenir d'élèves qui, en totalisant les cours du C.E.S., ceux d'un conservatoire et le travail personnel journalier, parviennent à une somme dix ou quinze fois supérieure d'entraînement musical.

Alors c'en est assez. Oui, certes, il faut louer les entreprises de sensibilisation bien conduite, mais de grâce, trêve d'hypocrisies démagogiques : ayons le

courage de dire aux jeunes et aux moins jeunes que la pratique musicale, même au niveau des amateurs, requiert un apprentissage qui demande plusieurs années d'efforts.

Quelle sera donc la démarche de nos professeurs d'Education musicale ? Il faut d'abord qu'il y ait un professeur pour qu'il puisse y avoir démarche. C'est-à-dire que souvent la musique n'est pas enseignée du tout, et qu'elle l'est parfois par des professeurs dont ce n'est pas la spécialité. Ensuite, rares sont les cas où un élève bénéficie d'un enseignement structuré pendant les quatre années consécutives qu'il passe au C.E.S. Enfin, dans la conjoncture la plus favorable, la musique ne représente qu'une seule heure d'enseignement par semaine.

Dans de telles conditions, on se demande effectivement où est l'intérêt pour ces élèves de connaître le cycle des quintes et l'ordre des dièses. Posé sous cet angle, le problème dépasse de très loin le choix du manuel de solfège. Aussi bien, il est parfaitement exact que la familiarité avec les arcanes de la Théorie n'augmente en rien le plaisir de l'audition musicale.

Loin de moi l'idée de critiquer en elles-mêmes les spectaculaires réussites miraculeusement obtenues dans un tel contexte par la foi, l'imagination et la persévérance de quelques professeurs : le chant polyphonique, les ensembles d'instruments adaptés sont un moyen remarquable de découverte et d'ouverture sur le monde de sons.

Mais gardons suffisamment les pieds sur terre pour en connaître les limites. Si la sensibilisation est une démarche préalable nécessaire à tout apprentissage sérieux, il faudrait cependant démystifier l' « Animation » lorsqu'elle cesse d'être cette démarche préalable pour devenir une chose en soi. C'est si facile de reprendre les slogans à la mode : foin de notions abstraites, rébarbatives, désuètes. Vive la libre expression, la participation, et j'en passe. Bien sûr ça coûte beaucoup moins cher, c'est plus spectaculaire et le Pouvoir applaudit, encourage, incite, sans que personne ne pose le vrai problème.

Le vrai problème de la formation musicale est celui de l'initiation élémentaire de base. Une affaire de spécialistes me direz-vous ? Sans doute, tant qu'une sérieuse formation musicale d'éducateurs n'aura pas été envisagée. Ne demandons pas aux professeurs du secondaire d'apprendre à lire et à compter ; c'est l'affaire des instituteurs. Et c'est à ce point précis qu'une parfaite coordination est souhaitable et possible entre ceux qui enseignent dans le secondaire et ceux qui enseignent dans les conservatoires. En effet, les problèmes de la formation se posent dans ces établissements d'une manière analogue.

DANS LES CONSERVATOIRES

D'abord où sont-ils ?

Assez nombreux dans la région parisienne et les grands centres, moins répandus ailleurs, ils sont absents de trente-cinq départements.

Par ailleurs, comme ils sont à 90 % au moins à la charge des villes, ils cessent peu à peu d'être gratuits pour les élèves qui viennent des communes périphériques. De plus, ils atteignent peu à peu l'effectif numérique maximum. Alors, comme le corps professoral n'est pas extensible indéfiniment (encore que ce soit probablement le secteur culturel où il s'est créé le plus de postes depuis quinze ans), il nous faut bien choisir.

Choisir entre un enseignement spécialisé qui s'adresse à des amateurs de haut niveau comme à des futurs professionnels et un enseignement plus ouvert qui prendrait en quelque sorte le relais de l'école pour ceux que l'heure hebdomadaire ne suffit pas à rassasier de musique.

Dans le premier cas, il nous faudrait deux ou trois fois moins d'élèves, ou deux ou trois fois plus de professeurs, c'est-à-dire que le prix moyen de l'élève deviendrait, pour les collectivités locales, tout à fait prohibitif.

Dans le second cas, nous accepterions plus d'élèves mais devrions renoncer pour les meilleurs à un enseignement de haut niveau. Nous tomberions alors sous les mêmes critiques que je formulais à l'encontre de l'enseignement musical dans les C.E.S., car un niveau plus élevé n'abolirait pas cette faiblesse.

Dans la pratique, les deux vocations s'imbriquent : nous accueillons dans les classes d'initiation une foule d'élèves dont la motivation est très incertaine. Au-delà du problème de la motivation, il y a celui des aptitudes diverses : facultés de travail, possibilités physiques, rapidité d'acquisition de réflexes mentaux et psychomoteurs. Autant de facteurs qui opèrent au cours des années une effective sélection n'ayons pas peur du mot. Mais disons très fort que, contrairement à certaines statistiques mensongères et tendancieuses, cette sélection n'est pas dépendante du milieu social (venez consulter nos fichiers d'élèves !...). La distribution d'aptitudes aussi particulières ne doit rien au salaire des parents. En revanche, le climat familial influence visiblement la réussite de nos élèves.

Il faut dire aussi que, sous la pression du nombre, les élèves à vocation incertaine ont commencé à disparaître de nos classes les plus chargées. Disparaîtront-ils de toutes ? Si oui, je me demande avec anxiété qui peut les accueillir. Et pourtant...

UNE TROISIEME FORCE

Et pourtant les plus nombreux des jeunes, sensibles à la musique n'ont pas leur place dans notre système d'enseignement : je veux dire que beaucoup sont insatisfaits (quantitativement) de l'heure hebdomadaire de musique du C.E.S., mais ne veulent pas ou ne peuvent pour autant en faire les dix heures de moyenne par semaine (moins pour les débutants, plus pour les grands), exigés par le conservatoire.

Ces amateurs ont une sensibilité affinée et un amour de la musique souvent comparable à celui de bien des professionnels. C'est la clientèle des « ateliers », « chanteries » où l'on pratique la musique d'ensemble vocal, ou instrumentale simplifiée. Mais la distribution de ces structures d'accueil est, on le sait, très clairsemée et, de ce fait, elles ne peuvent prétendre résoudre ce besoin à l'échelle nationale, pas plus que le bénévolat de beaucoup de professeurs de musique qui organisent des cours d'ensemble en dehors de leurs heures. Car ce type d'activité, s'il veut éviter de se dissoudre dans la médiocrité qu'entraînerait une absence de rigueur, doit faire appel à un encadrement spécialisé. Et les instrumentistes de très haut niveau que les conservatoires s'enorgueillissent de compter dans les rangs de leurs professeurs ne répondent pas forcément à ces critères.

Par contre, il semble que la formation reçue par les professeurs d'Education musicale les dispose mieux à diriger cette pratique particulière.

Alors comment faire pour que cette aptitude ne reste pas, à cause des circonstances analysées et déplorées plus haut, purement virtuelle ?

LA SOLUTION

Ce n'est certes pas de multiplier les séances d'infantilisme où les adultes bêtifient devant des enfants quelque peu consternés. C'est plus sûrement de faire face à un besoin culturel aussi légitime que répandu. C'est de délivrer à tous les écoliers cet indispensable passeport pour la musique qu'est le solfège : j'entends une éducation rythmique bien comprise, la connaissance des deux premières clefs et surtout la formation de l'oreille qui deviendrait enfin capable d'écouter à moins de 100 décibels. Il me semble que ce programme peut parfaitement être réparti sur les cinq années de classes primaires en l'assortissant de références aux bonnes vieilles chansons françaises que plus un enfant ne connaît.

Alors imaginez les immenses possibilités qui seraient offertes tant aux maîtres du secondaire qu'à ceux des conservatoires !

Les premiers analyseraient les symphonies de Beethoven, tandis que leurs élèves suivraient sur la partition et, de leur côté, les conservatoires pourraient en toute sérénité dispenser un enseignement réellement spécialisé.

Chaque C.E.S., chaque lycée aurait une ou plusieurs chorales et de multiples ensembles déchiffreraient tout un corpus qui leur serait accessible.

Quant aux collectivités locales, elles seraient enfin soulagées du prix d'un enseignement de base dont la charge n'aurait jamais dû leur incomber.

Ce serait vraiment l'Age d'Or. Est-ce bien impossible ? Oui, si l'on décrète que « le Solfège est le mauvais chemin de la musique », car c'est alors enfermer le musicien dans un ghetto et condamner le reste de la population à une dangereuse passivité. Mais un tout petit peu de bon sens pourrait tout changer, c'est-à-dire simplement donner à chaque enfant le droit de faire un peu de musique.

Centre de formation professionnelle des accordeurs-facteurs de pianos
25, rue d'Alger, LE MANS

Pour la formation des accordeurs et réparateurs de piano, il existe une seule formation en France, celle de l'Ecole professionnelle du Mans, entreprise par la Chambre des Métiers de la Sarthe (22, rue du 33-Mobiles - Service de formation professionnelle - LE MANS) et organisée par l'Association française des accordeurs-réparateurs de piano (A.F.A.R.P. : 6, rue Dubois, 27 EVREUX - Tél. : 33.26.98).

L'élève entre en apprentissage sous contrat entre 16 et 20 ans dans un atelier de réparation dont le patron s'engage à suivre les directives du Centre et à envoyer son apprenti 5 semaines par an en stage au Centre. La 3e année, ce dernier peut se présenter à l'examen et obtenir un diplôme si les notes obtenues sont suffisantes.

Certificats d'aptitude professionnelle (enseignement court).

Par arrêté du 8 juillet 1957 furent créés les C.A.P. d'harmoniste facteur d'orgues, C.A.P. d'aide-mécanicien monteur d'orgues, C.A.P. tuyautier en orgues.

Cependant il n'existe pas de centres de formation particuliers.

L'examen comprend pour chacun des C.A.P. des travaux pratiques, des épreuves écrites et orales.

ANNALES DU CENTRE REGIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE DE NANTES

COMPTE RENDU

JOURNEE DE CONCERTATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE DES SECTIONS A6

Jeudi 11 mars 1976

Les professeurs des sections A6 des Académies de Caen, Nantes, Orléans, Poitiers, Rennes se sont réunis, à l'initiative de Monsieur le Directeur du C.R.D.P. de Nantes, le 11 mars 1976.

Cette première journée de travail, souhaitée depuis longtemps par ces professeurs, n'a pas épuisé le sujet et de nombreux points attendent de prochaines rencontres pour être étudiés mais, pour l'instant, voici un aperçu des quelques questions posées :

I — Le recrutement des élèves.

II — Les programmes

III — Les épreuves au baccalauréat.

IV — Le budget.

I. — Le recrutement des élèves

Le recrutement dans les sections A6 est difficile, sans doute par manque ou erreur d'information. Les débouchés sont ceux d'un baccalauréat A, donc les candidats doivent être recrutés avec les qualités requises pour des littéraires et le conseil de classe de 3e ne peut être indulgent parce qu'il s'agit d'une section où la musique remplace une langue. Il est souhaitable qu'après examen des dossiers pour l'entrée en seconde par la commission académique, l'admission en A6 ne se fasse qu'après un contrôle des possibilités musicales par un professeur spécialisé. Cela dépend, évidemment, de l'enseignement dispensé dans le premier cycle. Il faut du personnel qualifié dans toutes les classes des C.E.S. et le recrutement ne peut être régulièrement assuré si les classes de 4e et 3e sont sacrifiées par manque de professeur d'éducation musicale.

La confusion avec la section F11 est fréquente dans l'esprit des élèves et de leurs parents, mais également dans l'esprit de certains enseignants et conseillers d'orientation. Le baccalauréat F11 relève de l'enseignement technique et se prépare conjointement dans une 2e T5, puis 1re T F11 et dans les classes d'instruments d'un Conservatoire national de Région. Les élèves de 2e T5 sont donc recrutés selon les critères de l'Education et ceux du C.N.R. C'est, en principe, la prolongation des classes à horaire aménagé dans le primaire et le premier cycle.

II. — Les programmes

Le programme paru dans *L'Education musicale* de février est proposé à titre indicatif et non impératif ; cependant, il semble ambitieux pour les 2e et 1re et vague au niveau de la T. Les classes de 2e sont généralement peu homogènes et les risques de bachotage sont difficiles à éviter en T, car le programme est lourd : étude du XXe siècle et révision des deux années précédentes.

Une commission pourrait choisir quelques œuvres et questions essentielles dans le programme des trois années en tenant compte du niveau réel des élèves de T. Elle pourrait également publier un texte fixant les limites précises de l'analyse harmonique (jusqu'à Schumann ?), ainsi que la terminologie et le chiffrage des accords à utiliser dans les classes. Une mise au point s'impose également au sujet de la ponctuation musicale, puisque les mêmes cadences ne portent pas le même qualificatif dans tous les traités et la confusion est possible lors de la correction des épreuves.

L'expérience montre qu'il est préjudiciable aux élèves d'A6 d'être réunis à n'importe quelle section littéraire, à A7 en particulier.

L'utilisation des trois heures de cours est trop différente d'une classe à l'autre et les professeurs demandent des rencontres pour échanger des matériaux de travail. Il n'est pas question de limiter la liberté de chacun, mais il est nécessaire de rechercher, rapidement, une plus grande homogénéité.

III. — Les épreuves au baccalauréat

L'organisation des épreuves au baccalauréat présente quelques difficultés spécifiques à A6 : d'abord ne pas faire passer ses élèves. Au niveau de chaque académie, le problème se pose différemment : lorsqu'il n'y a qu'une section, l'échange ne peut être fait qu'avec un centre d'une académie voisine. Lorsqu'il y en a plusieurs, le centre d'examen est unique et professeurs et élèves s'y rassemblent, mais l'échange des copies et interrogations est indispensable et facile à réaliser.

Faut-il rappeler qu'il ne peut être question de prolonger au-delà d'une demi-heure par élève l'interrogation orale ?

Le chef de centre convoque officiellement, pour la première série, un accompagnateur, un professeur d'éducation musicale pianiste par exemple.

Sur un tout autre plan, il faut signaler le niveau inégal des sujets d'examen proposés ces dernières années, ce qui rend hasardeuse la correction.

Ensuite, les collègues présents reconnaissent, à l'unanimité, l'importance de l'interrogation orale, mais la comprennent de manière fort différente. Celle du premier oral est-elle un contrôle des connaissances en histoire de la musique, tandis que celle du second serait menée dans l'esprit de l'épreuve écrite, c'est-à-dire un commentaire d'œuvre ? De toutes façons, le texte officiel est trop imprécis puisqu'il laisse une trop grande possibilité d'interprétation. Là encore, une harmonisation à l'échelon national est nécessaire le plus tôt possible.

IV. — Le budget

Dans la majorité des académies, les sections A6 ont été ouvertes sans équipement de base et, mauvais pianos, électrophones fatigués, disques usagés ne contribuent pas à la qualité du travail. Il faut également souligner la disparité des crédits d'entretien, de l'ordre de 1 à 5. Les plus généreux permettent, en quelques années, de faire face au coût élevé des partitions et à la quantité nécessaire de disques, de plus, aucun ouvrage n'est adapté à l'enseignement en A6 ; la question matérielle reste donc l'un des écueils essentiels et il faut actuellement se contenter de bricoler.

Cette section demande aussi que les établissements prévoient des instruments et des salles d'étude à la disposition des internes.

Conclusions

Les professeurs des sections A6 réunis à Nantes remercient Monsieur le Directeur du C.R.D.P. de son initiative et espèrent la prolonger par des séances de travail organisées à l'échelon national. Cette rencontre met en évidence la nécessité d'une concertation importante pour que cette section réussisse.

En guise de conclusion, ils formulent trois autres vœux :

- L'option musique n'est pas réservée à une section littéraire : les élèves ont le choix entre A6 et C6.
- Dans les travaux pratiques du premier oral, l'interprétation vocale est reconnue au même titre que l'interprétation instrumentale.
- Enfin la chorale, nécessaire à la connaissance d'un magnifique répertoire et indispensable à la formation musicale, est obligatoire et figure dans l'emploi du temps, puisque c'est une heure commune aux trois niveaux.



Comment est née " La Chanterelle "

COURS D'INITIATION MUSICALE PAR LA MUSIQUE D'ENSEMBLE

Pendant plusieurs années, j'ai animé un Centre de Loisirs dont je m'étais appliquée à faire en quelque sorte un « objet rare », où quelques enfants du plus petit village de la Seine-Saint-Denis : Coubron, 3 000 habitants, se réunissaient chaque jeudi. Je tentais d'entraîner là une troupe de moniteurs sans diplôme et sans expérience, à une sorte de pédagogie affectueuse et soucieuse de la liberté de l'enfant, mais de la liberté dans l'ordre. On essayait d'y développer le goût du « chef-d'œuvre » personnel ou collectif, l'amour de l'objet fabriqué, et le respect du voisin (c'était le plus difficile).
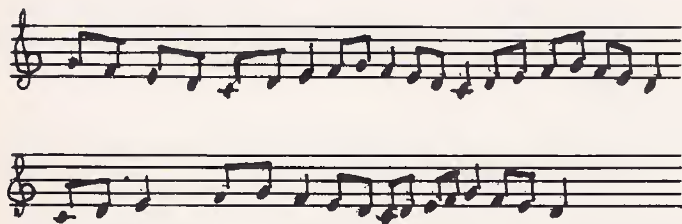
Je me souviens d'un « *terrible* », un allumeur de feu dans les boîtes aux lettres, un perceur de tuyaux, un indomptable que les moniteurs se renvoyaient l'un à l'autre... Un jour de février, insupportable, piaffant, il avait échoué sous mon aile. Nous avions causé : « *Qu'est-ce que tu voudrais faire ?* » — « *Je voudrais gambader* », avait été sa réponse. De ces réponses qui brûlent, n'est-ce pas ? J'avais essayé de me justifier : « *Mon vieux, dehors il y a des travaux, tout seul là-dedans sans surveillance, tu te connais, tu feras des bêtises, les copains enfilent des perles, personne n'a envie de sortir, je ne peux pas te donner un moniteur pour toi tout seul.* » Il me suppliait. Je cédai et lui ouvris la porte en l'assurant que je ne le surveillerais pas. Il promit de ne pas faire de bêtises. Néanmoins soucieuse, je guettai discrètement par une fenêtre. Il allait, venait dans le chantier et s'éloigna vers le fond herbeux de la cour, échappant alors à mon regard. Il rentra un peu plus tard, avec un bouquet de fleurs de pissenlits qu'il m'offrit. Puis il rejoignit un groupe d'enfileurs de perles et ne broncha plus ce jour-là.

Ce fut pour moi une leçon de pédagogie non préméditée dont je tirai grand profit depuis.

Dans ce Centre, un jour, j'apportai quelques bouteilles. On les remplit d'eau à la bone mesure et j'en fis un carillon accordé en sol majeur. Avec des baguettes, un enfant par bouteille, je jouai du carillon en désignant tour à tour le responsable de chaque note. « Au Clair de la lune », « Le Roi Dagobert », « J'ai du bon tabac », en France, tout commence par là. Les instruments devinrent musiciens chacun leur tour. Le jeu se développa, se perfectionna jusqu'à l'achat de petites percussions. Alors on chanta, en s'accompagnant de « boum », « tac », « ding » sonores, souvent même tapageurs. Je laissai d'abord libre cours à ce besoin de bruit cadencé, puis « Fais dodo », chanté à voix douce, accompagné discrètement sur trois temps de tambourin, wood block et triangles alternés, leur fit découvrir un plaisir musical encore assez primaire. La surprise passée, on revenait vite à un « A Paris, sur un petit cheval gris », tous à l'unisson. C'était affreux à l'oreille, mais les visages, les regards des enfants me délivraient d'un préjugé d'artiste. Ils « faisaient de la musique », une musique correspondant à leur culture. C'était « leur » musique, pas la mienne.

Je les emmènerais peu à peu vers « *la mienne* ». Ainsi, de jeudi en jeudi, l'on chanta en s'accompagnant de percussions. Quand la mélodie était inconnue et que les enfants se perdaient un peu, j'en dessinais la courbe au tableau, reprenant d'emblée le procédé des neumes... Et puis un jour, pourquoi pas ? j'eus l'audace de dessiner une portée, une clé de sol et les notes, de simples rondes. Des sauvages face à la civilisation. Curiosité, réflexions sur l'élégance de ma clé de sol, puis découverte de « *à quoi ça sert* ». Nous avons donc lu des notes, sol, la, puis plus tard sol, la, si. On a constaté que ces notes faisaient des chansons. Bientôt, sous quatre mesures de mélodie, c'est-à-dire la largeur du tableau (notons en passant que j'eus recours très vite au signe de reprise avec prima et seconda, par économie de surface), j'écrivis verticalement des « *boum* », « *tac* », « *ding* » en noires, puis en croches, avec même les précieux soupirs, précieux pour découvrir le contenu du silence, qui est encore un pas vers le sentiment musical. L'on monta des ensembles. C'était très laid, car ils voulaient tous un instrument et, croyez-le, les orchestrations pour six tambourins, cinq woodblock, une paire de cymbales, trois triangles (pas facile le triangle, on arrive souvent en retard sur sa note, parce que « *ça bouge* ») n'étaient pas très heureuses. J'eus soin d'alterner le plaisir de « taper ensemble » et celui de « *sentir* » le charme d'une musique plus équilibrée. Berceuses, petites danses, comptines, improvisations, dialogues, le terrain en friches se cultivait doucement.

Acquisition de xylophones. Une fillette, un matin, délicatement joue ceci.



Je n'aurais sans doute pas prêté attention à cette mélodie simple, cinq degrés conjoints ascendants et descendants, psalmodiés platement, sans l'attitude d'alerte des camarades. Silence total, les yeux et les oreilles attentifs au jeu de la fillette, d'ailleurs fort jolie, qui jouait bouche bée et les yeux baissés, ne voulant pas manquer une lame du xylophone. Le motif repris indéfiniment, je le notai au vol. L'intérêt n'est pas encore ici. C'est à la fin de cette heure, après que nous eûmes fait d'autres choses variées, que la fillette reprit les mailloches et restitua, intact, son motif mélodique et rythmique, tandis qu'une de ses camarades, sans un mot, lui empruntait ses mailloches et le reproduisait à son tour fidèlement. Je dois dire que, songeant aux miracles de l'improvisation collective dont on parle parfois, je me laissai aller à inviter les autres enfants à participer à cette création musicale. Echec absolu, cacophonie. On fait ici ce que l'enfant peut véritablement, pas de miracle.

Quelques-uns abordèrent la flûte à bec. Deux autres le violoncelle, qui est mon instrument. Peu après, j'étais riche de cinq notes en sol majeur à la flûte et de tonique dominante aux cordes à vide des violoncelles. Un peu plus tard, le premier doigt sur la chanterelle me fournissait une belle médiante. Romances, berceuses, chansons populaires, toujours avec quelques percussions qui, sans effort, permettaient à l'enfant de s'intégrer avec ses oreilles, son attention et son cœur à un ensemble dont il se sentait fortement responsable.

Dès que la musique entra dans cet orchestre, la musique avec des cordes et des sons de flûte, le goût des enfants évolua sans discours. Avec ou sans partition, les réalisations d'ensemble les révélaient concentrés, graves, heureux, exigeants comme je le devenais avec eux.

N'imaginons pas que j'avais là des anges dociles. Non. Indisciplinés, farceurs, grossiers, ils savaient l'être, et les baguettes de tambour devenaient vite des épées. Les flûtes et les archets n'étaient pas toujours en sécurité. Le respect est accessible à l'enfant mais ne dure guère plus d'une séquence de huit à seize mesures. Ils avaient tous entre six et huit ans. L'enfance souvent reprenait, et dépassait ses droits. Ma sévérité, alors les surprenait souvent comme une douche froide. Ils me savaient incapable de punir. Souvent, ils me tutoyaient, m'embrassaient et m'offraient chewing-gum et bonbons, extraits du fond de poches parfois douteuses. Quand je me fâchais vraiment et que je leur disais « *c'est vous qui l'avez voulu* », tout se glaçait d'un coup et les regards devenaient candides. Moi, je n'étais pas fière, j'aurais voulu ne jamais avoir à élever la voix. Mais je l'ai dit, je ne crois pas aux miracles.

Nous quittâmes ce Centre de Loisirs dont les structures ne répondaient pas aux besoins d'une formation musicale sérieuse, et nous ouvrîmes une école de musique, avec des professeurs. Cinq violons, des flûtes jouant maintenant dans toute leur tessiture, quatre violoncelles dont le sol grave agit sur celui qui l'émet un peu comme une apparition d'archange, des enfants qui savent lire les notes dont ils ont besoin, sur des rythmes familiers, toujours fidèles à la tonalité du sol majeur, avec ce fa dièse dont le mystère les enchante, surtout lorsqu'ils découvrent qu'il est à mi-chemin entre le fa et le sol, et que le si bémol existe aussi, mais chut, pas d'impatience, ce sera pour plus tard, à part quelques « *grands* »...

On « *joue* » de la musique au vrai sens du terme. Pas d'étude, ici, du jeu. Entre les peut-être fastidieux coups d'archet dont on contrôle patiemment la ligne droite, on fait joujou avec des pizz. Nous voici maintenant avec un Czerny pour les cinq doigts d'un jeune pianiste, distribué entre deux parties de flûtes, violons, violoncelles et carillon, un carillon solo qui tient cent cinquante personnes sous son charme, à entendre une fourmi marcher, et cette danse russe, violoncelles, xylophones, tambour, qui ne s'accélère pas sans danger et dont on dose le tempo tacitement, à la limite de la faute possible et du caractère de la danse. Tout ça, sans baguette de chef d'orchestre, juste un tempo donné au départ. Des visages graves et heureux de premiers communiants, une dignité surprenante pendant le silence qui précède l'action, et pas un gramme de cabotinage.

Quarante flûtistes, six violoncellistes, neuf violonistes, quatre guitaristes, neuf pianistes-percussionnistes et une soixante d'enfants qui, à l'école, suivent le même chemin avec moins d'empirisme, et parviennent en six mois à des résultats que d'autres mettent deux ans à obtenir.

En effet, les municipalités de Coubron (93) et de Courtry (77) financent l'une et l'autre trois cours par semaine dans les classes de cours élémentaires, et ces enfants, âgés de sept ans, bénéficieront de cet enseignement durant quatre années successives.

N'est-ce pas riche de promesses ? Pourtant cette chanterelle, à peine âgée de deux ans, se voit peu à peu asphyxiée par d'insurmontables difficultés.

Après deux années de survie dans un local de fortune, plus d'argent, plus de local... Les élèves venant de sept localités différentes qui chevauchent deux départements (la Seine-Saint-Denis et la Seine-et-Marne), la municipalité de Coubron ne peut prendre en charges les frais d'une école dont l'importance n'est pas propor-

tionnée au budget de la Commune. Elle verse toutefois une subvention de 800 F par an. Elle pourrait mettre à la disposition de La Chanterelle une bâtisse disponible, mais dont les réparations et l'aménagement occasionnent trop de frais.

C'est ainsi qu'en septembre 1974, 64 élèves seulement ont été acceptés, au lieu de 140 l'année précédente. Les cours sont donnés chez des particuliers qui déplacent leur mobilier pour la circonstance. Le presbytère accueille le « *Jardin Musical* » et les cours de violon...

Qui anime ces cours ?

Pour l'initiation musicale, le Jardin Musical et la musique d'ensemble, Mademoiselle Agnès Foulon (titulaire d'une maîtrise d'Enseignement musical, et d'un premier prix d'Analyse harmonique du Conservatoire de Saint-Maur) qui recueille et harmonise des œuvres « *sur mesure* » dont chaque partie est exactement adaptée aux possibilités instrumentales de chaque enfant, sans trahir les règles de l'harmonie, ni du bon goût.

Pour la flûte à bec et les percussions, deux jeunes stagiaires, étudiants à l'Institut de Musicologie de Paris, qui s'initient aux procédés pédagogiques de La Chanterelle et nous assistent pendant les cours d'initiation musicale : Mlle Agnès Bensimon et M. Gérard Itic.

Pour le violon, Mme Armelle Langlois, assistante de M. Alfred Loewenguth.

Pour la guitare, Mlle Françoise Gourdeau, étudiante à l'Institut de Musicologie de Paris.

Pour le violoncelle, Mme Anne-Marie Taverne (Prix d'excellence de Violoncelle et de Solfège, et diplômée en pédagogie générale de l'Ecole nationale supérieure de Musique de Paris), qui pendant plus de vingt ans rechercha les moyens pratiques de faire aimer la musique dans le milieu de l'enfance de tous les jours : écoles maternelles, écoles primaires et centres de loisirs...

Mme Taverne, qui lance aujourd'hui un S.O.S. au monde de la musique :

Comment faire admettre tout ce qu'un enfant peut gagner à réaliser en « *pizzicati* » des noires en contretemps sur une simple corde à vide dans un ensemble ? Comment faire admettre même que cela vaut plus pour sa formation musicale que l'audition d'une symphonie de Beethoven ? et que les mathématiques et la grammaire ont tout à gagner à cette école paisible de la concentration et de la présence que la pratique musicale quotidienne pourrait offrir à tous nos enfants ? Peut-on espérer remuer le monde des éducateurs à l'aide d'une berceuse de Schubert et des secrets que contient sa modeste réalisation avec des enfants non sélectionnés ?

Anne-Marie TAVERNE
Directrice de « La Chanterelle »
27, rue du Pressoir
93470 Coubron (936.34-50)

BREVET DE TECHNICIEN
FACTURE INSTRUMENTALE
OPTION LUTHERIE OU OPTION ARCHETERIE

Lycée national mixte du second cycle, avenue Buffet, 88500 MIRECOURT (Tél. : 66.51.39).

Ce brevet de technicien comprenant deux options et préparé dans un seul lycée en France, est destiné d'une part à l'apprentissage de la fabrication, de la réparation et de la restauration des violons et, d'autre part, à l'apprentissage de la fabrication des archets.

Conditions d'admission :

Age : de 15 à 17 ans. Admission sur dossier scolaire à l'issue de la classe de 3e. Admission après tests d'aptitude.

Durée et contenu des études : 3 ans

2e, 1re et Terminale soit dans la section lutherie, soit dans la section archeterie.

Les études comprennent un enseignement général et artistique, et un enseignement technique donné par un maître-luthier ou un maître-archetier.

A l'issue de ces 3 ans, l'élève présente le brevet de Technicien facture instrumentale — option lutherie ou option archèterie.

Stages de formation et débouchés :

Les débouchés sont assurés en commun par le groupe des luthiers et archetiers d'Art en France et par l'Ecole. Les besoins sont grands tant en lutherie qu'en archèterie.

Les stages de formation sont obligatoirement prévus après l'obtention du **Brevet de technicien de facture instrumentale :** 5 ans de stage pratique rémunéré dans les ateliers de lutherie pour pouvoir postuler la maîtrise et prétendre au titre de maître-luthier d'art, 2 à 3 ans de stage dans un atelier d'archèterie pour pouvoir postuler la maîtrise et prétendre au titre de maître-archetier d'art.

Il existe également à CARMAUX un centre de fabrication d'archets :

Institut d'handicapés, Atelier ARY FRANCE, Ancienne école des mines, 81400 CARMAUX (Tél. : 56.57.99).

LYRISME ET NATURALISME
Panorama critique et problématique

Michel GUIOMAR

(*Suite à l'étude parue dans le précédent numéro*)

Cette confrontation historique et esthétique entre l'Opéra et le Ballet au XXe siècle apporte à l'étude d'un naturalisme éventuel dans l'un et l'autre d'autres appuis ; il est, par exemple, symptomatique d'entendre ainsi entre les deux domaines des œuvres presque contemporaines se répondre. Si nous pouvons montrer sans aucun doute un naturalisme baroque dans la *Salomé* de Richard Strauss en 1905, nous saisissons bien le transfert de prépondérance entre les genres quand, au seuil de l'aventure des Ballets russes, qui en reprendront d'ailleurs plus tard la partition, Florent Schmitt écrit pour Loïc Fuller *La Tragédie de Salomé* (1907), cependant que le ballet du *Mandarin merveilleux* de Bartok, en 1919, répond encore au même climat et par des données plus certainement naturalistes. *Le Fils prodigue* de Prokofiev, donné aux Ballets russes en 1929, reflète le climat de *La Brebis égarée*, opéra de Darius Milhaud écrit dès 1910-1915 sur un poème de Francis Jammes, et cette œuvre elle-même annonce *Le Retour de l'enfant prodigue* en 1917, un oratorio de D. Milhaud encore, sur un texte d'André Gide.

Cet échange entre opéra et ballet éventuellement, comme ici, naturalistes, trouve d'ailleurs en ce compositeur son vrai témoin ; l'œuvre de Darius Milhaud constamment se croise, en une manière de contrepoint poïétique entre le théâtre lyrique et le théâtre chorégraphique, démarche précieuse de nous révéler ce qui justifie notre appel au domaine du ballet : des références de comparaisons entre les structures et le style naturalistes passant de l'opéra au ballet, c'est-à-dire d'une technique vocale saisissant le naturalisme du texte à une technique instrumentale retentissant au naturalisme du corps, ou revenant au contraire du ballet à l'opéra. Nous n'avançons pas que soient naturalistes ou même réalistes toutes les œuvres de Milhaud au même titre que *Le Pauvre Matelot*, opéra, poème de J. Cocteau que nous avons déjà évoqué (1926), ou le ballet *L'Homme et son désir*, selon Claudel en 1918, *Le Bœuf sur le toit* d'après Cocteau en 1919, *La Création du monde* de Blaise Cendrars en 1923, tous ballets créés en marge des Ballets russes, mais dans le climat instauré par eux, durant la grande époque que nous pourrions dire expérimentale de Diaghilev, dans les années qui suivirent la guerre. Cependant le langage de Milhaud qui refusait, comme celui du groupe des Six, toutes les tendances précédentes du wagnérisme, de l'impressionnisme debussyste (même si l'expression de cette suspicion n'était ni claire ni juste) ou la domination de Stravinsky, lequel, à cette époque, revient, il est vrai, symptomatiquement au classicisme, risquait de rencontrer la franche et simple attitude naturelle, proche du naturalisme, attirante, on aurait au moins voulu l'espérer, pour les derniers témoins du naturalisme originel français, qui ne paraissent pas en avoir saisi l'occasion, en avoir compris même l'intention.

Nous pouvons envisager tout de même le problème du naturalisme profond de Darius Milhaud en relevant et soulignant un propos de Boris de Schloezer qui, pour notre analyse, a le mérite d'être écrit à cette époque-clef de 1925 :

> *L'expression* une nature musicale (*souligné par De Schloezer*), *qu'on emploie si volontiers ... prend ici toute sa force et retrouve sa vraie signification ;* une nature musicale *est un lieu de transmutation, une sorte de creuset ; on y met des sensations, des images, des sentiments, des émotions, des concepts, et il en sort de la musique [...] le monde que [Milhaud] considère sous l'aspect de la musique, il y ajoute quelque chose de son propre cru et c'est son univers à lui que nous retrouvons sous cet aspect sonore que la composition confère à la réalité, quelle qu'elle soit... Et c'est précisément cet* expressionnisme, *ce psychologisme joint à une* nature *essentiellement* musicale, *pour laquelle penser, créer de la musique est un* besoin organique, *une fonction psychologique, aussi naturelle que de respirer par exemple, c'est cet alliage qui nous fait comprendre l'abondance de la production de Darius Milhaud et nous révèle la signification véritable de sa fécondité musicale* [20].

* Voir *L'Education musicale*, nos 226, 227, 228.

20. Boris de Schloezer, Darius Milhaud, *La Revue musicale*, 1er mars 1925, cité par Jean ROY, *Présences contemporaines, La Musique française*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962, p. 198-199.

En somme, l'art de D. Milhaud nous place en présence d'un naturalisme fonctionnel, poïétique, et donc d'une musique organiquement naturelle, liée, on vient de le lire, à la psycho-physiologie même de l'auteur, au corps et à l'âme. Pour emprunter ici une image de la Nature, tandis que Degas demandait qu'un peintre osa parfois « se mettre en espalier », nous entendons dans la musique de Milhaud bruire un arbre de plein vent. Quand les auteurs du naturalisme littéraire traditionnel, et les compositeurs qu'ils inspiraient en marge même du fait musical, allaient vers un objet d'étude qu'ils décrivaient ou traduisaient tel qu'ils le ressentaient en observateurs extérieurs, et donc étrangers à l'intimité même et à l'essence de cet objet, dans le cas de Darius Milhaud, l'objet de l'étude est l'auteur de son acte même ; quand l'objet du naturalisme traditionnel est vraiment le *complément d'objet* direct de l'acte d'écrire, de peindre ou de composer, nous sommes ici en présence du *sujet* même du verbe *observer*, s'identifiant successivement à ceux de *ressentir* et *créer*, marge immense d'authenticité, qui relèguerait sans appel les Alfred Bruneau et Gustave Charpentier parmi les dilettantes. En effet, si l'on peut alors parler d'une musique chargée d'expressivité naturaliste *subjective*, qualité toujours suspecte à l'*analyse formelle* de la musique, le fait que cette subjectivité soit à la fois la vérité de celui qui, seul son propre témoin, éprouve et de celui qui traduit, restitue à l'œuvre créée sa plus grande objectivité. Au niveau technique de l'écriture, on conçoit quelle source irremplaçable les œuvres de Milhaud, quelles qu'elles soient, constituent pour l'esthétique poïétique et phénoménologique de la matière sonore et de la *cause matérielle* de l'œuvre musicale. D. Milhaud et non seulement sa musique seule, sont le lieu de références privilégiées, quand cette musique surtout s'adresse au corps, à la voix. Nous en comprenons même davantage les autres raisons d'intérêt du ballet pour une étude du théâtre lyrique lui-même.

Une influence certaine s'est exercée du ballet vers l'opéra de cette époque. Reflétant plus agressivement par ses fonctions mêmes les tendances qui lui furent contemporaines, le ballet a été pour l'opéra — domaine qui lui est le plus proche —, un révélateur de ses pouvoirs, en particulier de ses possibilités d'unir et de concilier le lyrisme et le naturalisme, de manière plus vive et plus novatrice que le naturalisme de l'époque de Zola.

Dégagé, en effet, du texte littéraire et des contraintes techniques et expressives de la voix, docile aux seules exigences du corps ou plutôt libéré par les possibilités immenses, presque sans limites, de ce corps sur la scène, le ballet exprime plus nettement les catégories qui règnent sur la pensée d'un compositeur ; en se transférant de la voix au corps total, de l'audible au visible et de la musique vocale à l'orchestre, tout naturalisme est musicalement plus clair, évident, dont les techniques spécifiques sont plus aisément analysables, loin de l'illusion littéraire, ne risquant que celle d'une intrigue cependant beaucoup moins contraignante au spectateur, lui laissant davantage jouer entre la réalité charnelle, représentative de la scène, et l'imaginaire interprétatif de son propre espace intérieur, dans une démarche déjà plus proche de l'identification de l'objet et du sujet que nous évoquions plus haut en Darius Milhaud.

Sans nous égarer, au niveau de notre seule problématique, dans un tel domaine désormais et ainsi reconnu trop vaste, il est certain que, à l'époque des Ballets russes et de son héritage innombrable encore actuel, aucun et le moindre problème de l'opéra ne peut plus s'envisager sans qu'il soit tenu compte de la libération parallèle de tendances qui, plus violemment exprimées dans le ballet, doivent guider toute analyse de l'évolution lyrique.

⁂

Ce retrait de la voix dans le ballet et la puissance cependant affirmée par le corps, devenu objet hanté de musique, à offrir un naturalisme scénique plus pur peut-être que celui du théâtre lyrique appelle un deuxième problème qui, posé au début de notre étude, n'a cessé de solliciter notre attention : la reconnaissance des composantes réelles de l'espace lyrique naturaliste, l'analyse du domaine en lequel règne vraiment le *naturalisme du théâtre lyrique*. Que pourrait-on entendre ainsi, en effet, si un cadre restrictivement musical, tentation trop fréquente du musicologue, écartait les alliances littéraires et scéniques ? L'opéra ne peut s'appréhender, surtout après Wagner, pour les premières œuvres naturalistes originelles, mais aussi après Diaghilev, pour les drames lyriques du plein XXᵉ siècle, que dans son essence indissociable et comme être organique vivant de musique, littérature et scène. Nous disons même qu'une histoire ou une esthétique du Naturalisme, même seulement littéraire et fondée sur la référence originelle de Zola romancier, ne peut avoir de réelle valeur que si les arts plastiques — ce qui semble admis — et la musique — ce qui serait beaucoup moins accepté — ne sont pas oubliés dans le panorama de l'époque ou de la catégorie, en particulier si les aspects plastiques de la scène et les aspects musicaux de la donnée théâtrale sont sollicités, l'oubli étant aussi grave que dans une étude du naturalisme lyrique qui méconnaîtrait l'œuvre romanesque de Zola. On remarque d'ailleurs que Zola lui-même, en marge des collaborations de livret accordées à l'opéra, s'est intéressé comme analyste à la scène naturaliste [21]. Nous avons vu aussi que la pre-

21. Emile ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier édit., 1881.

mière leçon retenue par nos premiers compositeurs naturalistes avait été celle, wagnérienne, de l'expression lyrique et du principe du *leit motiv*, du jeu entre orchestre et voix, toutes données irrecevables par eux sans une docilité certaine au principe plus général de l'union des arts dans la scène lyrique. Il est donc non seulement légitime mais indispensable que l'analyse musicale accueille les aspects littéraires et scéniques comme éléments vrais de l'œuvre, comme des *arts musicaux*. Toute autre attitude, ici encore, serait une faute aussi lourde que de celle de méconnaître, près de Debussy, le Symbolisme littéraire ou l'Impressionnisme pictural qui lui sont contemporains, dont son art est imprégné, même si des problèmes de correspondance sont difficiles ; d'une manière analogue, personne ne refuse d'introduire les poètes romantiques allemands comme co-auteurs du romantisme musical et du Lied en particulier, personne, sauf inaptitude inavouée mais ainsi révélée, n'écarte les philosophes du drame lyrique allemand, de *Don Giovanni* à *Wozzeck*, et surtout du drame wagnérien, que la philosophie l'imprègne ou qu'elle s'en dégage et que le drame soit issue ou source de philosophie ; ou enfin, à propos de Berg, de *Wozzeck* et de *Lulu*, l'expressionnisme littéraire, pictural, cinématographique de l'école allemande.

Et de même qu'une esthétique comparative, suivie dans ses aspects sémiologiques et phénoménologiques, permet désormais une meilleure vision du romantisme littéraire grâce à la connaissance du romantisme musical lui-même, une vision nouvelle de l'impressionnisme pictural grâce à l'œuvre d'un Debussy, ou du symbolisme littéraire grâce à la plupart des compositeurs français de la fin du XIXe siècle et de l'aube du XXe, du moins est-ce là un espoir que permettent certains travaux récents [22], ainsi espérons-nous d'un approfondissement du théâtre lyrique naturaliste, et par ses aspects primitivement non musicaux eux-mêmes, une connaissance plus exacte du Naturalisme comme catégorie esthétique générale.

Or en admettant déjà que cette catégorie soit définie, il est clair qu'un drame lyrique peut avoir un livret naturaliste comme, nous l'avons remarqué et toute discussion pouvant s'éviter, les opéras fondés sur des œuvres de Zola, sans que la musique le soit, de même que, à cette époque, mais dans un domaine catégoriel autre, le *Werther* de Massenet n'a guère de traits communs à l'œuvre de Gœthe, ce qui est heureux pour ce dernier. Il n'est même pas impossible non plus qu'un livret inspiré d'une œuvre naturaliste ne le soit déjà plus, parce que le naturalisme littéraire lui-même préconise un ensemble de style, d'images, de techniques et de vocabulaire, au moins aussi importants par leur force expressive que les idées exprimées, tout un matériau qui, par contrainte du genre, ne se transmet pas nécessairement, même si Zola y collabore et malgré le prosaïsme du texte, un peu vite considéré comme signe. Rappelons que certains poèmes en prose sont, au contraire, vers 1890-1900, un signe de préciosité et de raffinement poétique. Nous avons déjà suffisamment évoqué cette illusion naturaliste apportée à la musique par le texte et par la scène dans les œuvres de Bruneau et de Charpentier et de la rémanence romantique, voire wagnérienne, sinon au contraire décadente fin de siècle dans ces œuvres, et le corollaire obligé, déjà clair dans le privilège reconnu au ballet, que le naturalisme musical pur serait plus probant et mieux analysable sans erreur dans des œuvres de musique pure, privée du masque de la scène, de l'argument, du texte.

S'il est acquis que le naturalisme soit au moins une traduction fidèle, objective — devrait-on préciser *objectale ?* — de la Nature, de l'essence familière des choses ou la présentation d'objets et d'êtres familiers espérés comme seuls dépositaires de la vraie puissance des choses et de la vraie nature humaine, par opposition à toute démarche d'esthétisation qui mythifie ces objets et ces êtres, et par opposition au choix d'objets magiques ou de personnages d'exception comme les dieux et le héros romantique, le naturalisme musical heurte les problèmes et les difficultés permanentes, insolubles peut-être de la traduction musicale, de la valeur expressive de la musique, de son pouvoir évocateur, en un seul mot : de l'*Imitation* qui, dans un courant invincible, nous ramène, curieusement à celui qui, des mêmes circonstances universitaires, a sollicité ici même Y. Hucher montrant comme nous d'ailleurs une ambiguïté analogue des problèmes proposés [23]. Il n'est pas fortuit non plus que les problèmes de l'imitation dans les arts et du *naturel* dans la musique aient été tellement et conjointement débattus, en même temps, en France au XVIIIe siècle quand la philosophie des Lumières et des Encyclopédistes refusait précisément aux compositeurs, non sans raison dans les principes mais à tort dans le jugement qu'ils fondaient, tout pouvoir de traduction de la nature visible et d'imitation, en profitant de cette incapacité pour classer la musique au dernier rang des arts.

Le juste revirement de la philosophie romantique qui, sur le même argument que la musique, ne contient pas le réel et ne peut dire la réalité, mais, par essence même des sons, exprime l'irréel, l'invisible, le divin et le cosmique, donne alors à la musique le premier rang, nous oblige cependant à aggraver notre thèse que le naturalisme musical, ainsi entendu, ne saurait exister. Du moins, s'il pouvait être, s'il voulait être, ce serait une prétention du XXe siècle à revenir sur ce qui, au XVIIIe

22. Par exemple, de N. RUWET, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Le Seuil, 1972, et les travaux de Jean-Jacques NATTIEZ et autres auteurs sur la Sémiologie musicale.

23. *L'Education musicale*, n°s 222, 224, 225.

siècle, malgré la croyance et les tentatives des compositeurs, fut reconnu irrecevable. On saisirait ainsi mal comment le naturalisme lyrique a pu être salué comme innovation et saine réaction au romantisme, ce qu'il demeure pourtant ; voici donc un problème.

Une difficulté de l'analyse du naturalisme lyrique vient aussi du rôle de la scène ; si l'historien de la musique admet l'importance de la littérature du livret et l'introduit dans son champ de recherches, il est plus rare qu'il en retienne les retentissements scénographiques. Or, art scénique bien plus qu'art littéraire, l'Opéra trouve parmi les arts musicaux et la musique vocale son essence, et son originalité dans la présence scénique, puisque les données visuelles et plastiques de l'œuvre représentée (situations, décors, démarches, attitudes, rôles de l'objet ou du corps, lumières et ombres) risquent, dans la pluralité complexe même de leurs jeux, de porter beaucoup plus que le texte littéraire, parfois incompréhensible, de porter le message, de signifier le potentiel musical. L'opéra laisse ainsi toutes portes ouvertes à toutes catégories esthétiques, plastiquement exprimées, en dehors de celle-là même que la musique seule pourrait exprimer : Art d'illusion et de provocation visuelles, l'opéra ne peut se juger sur les données de la seule musique, comme, cependant, l'écoute radiophonique ou le disque nous tentent de faire. En effet, entre la scène et le reste de l'œuvre, la cohérence n'est pas fonctionnellement obligée, ce qui est alors regrettable [24], et une œuvre lyrique qui serait naturaliste peut se donner dans un décor autre ; par contre, des tentatives nombreuses récentes ont repris des œuvres antérieures au naturalisme historique ou d'une esthétique toute autre, opéras mythologiques d'époques et de climats baroques, ou classiques, drame mythique et romantique. Ces essais, qui refusent d'être accusés de trahison, prétendent révéler un réalisme caché de l'œuvre, proposer un sens social comparable à celui que diffusent des œuvres comme celles de Zola, par exemple, rétablir un naturalisme ancien que le climat circonstanciel de cour, l'histoire, les successions d'attentes mythiques des publics avaient voilé originellement ou dans l'évolution même du goût. Il est inutile, si insistante est la tendance actuelle à de telles réalisations, de commencer, au moins dans ce panorama préalable, à citer des exemples de scénographie réaliste ou naturaliste d'opéra. Rappelons cependant *L'Or du Rhin* dans un salon bourgeois de l'ère victorienne, *Faust* dévié dans un sens analogue, *La Traviata*... traités dans une scénographie toute naturaliste. Le premier projet de la scène finale de *Tannhäuser* par G. Friedrich (Bayreuth, 1973) appelait non plus des pèlerins du Moyen Age mais un peuple d'ouvriers du XXe siècle comme seuls rédempteurs d'un héros égaré par le climat de la Cour du Wartburg et restituait ainsi les climats proches de *Louise* et de *Messidor*, tentés par contre, nous l'avons reconnu, par une mythique romantique et une écriture wagnérienne. A l'opposé, et peu de détails essentiels de l'intrigue s'y refuseraient, imaginons *Louise*, non dans le climat de Montmartre bohême de 1900, mais dans celui d'un Carnaval de Venise entre XVIe et XVIIIe siècles ou de fête florentine ou romaine de la Renaissance (comme sur une donnée très voisine, *Benvenuto Cellini* de Berlioz), que resterait-il à l'œuvre comme naturalisme véritable, que ne sauveraient même pas certaines parenthèses de quasi-vulgarité qui, dans un tel transfert, révéleraient à ce moment précis leur caractère factice, conventionnel de populisme emprunté. Pour *L'Attaque du Moulin* de Bruneau et Zola, en 1893, le souvenir trop vivant de la guerre de 1870, celle de l'intrigue pourtant, fit reporter l'action aux guerres de la Révolution dans un refus du réalisme prévu de l'œuvre, qui aurait porté en scène française des soldats prussiens.

Si la vie familière décrite exactement et sans mythe suffit à introduire le réalisme et prépare au moins le naturalisme, l'histoire de la scène lyrique accueillerait, au regard de l'opéra de chaque époque, de nombreuses œuvres proches du réalisme esthétique et, après Zola, du naturalisme historique, ne serait-ce que, depuis *La Servante maîtresse*, presque tout le répertoire de l'opéra-bouffe, de l'opéra-comique, du singspiel, de la zarzuela, de toutes les scènes de la vie bourgeoise, paysanne et de petites gens mises en scène lyrique ? Ce serait trop hâtivement décider de toutes ces œuvres dont la réussite réaliste même est en raison directe de leur refus du naturalisme si une constante des œuvres que nous avons sollicitées auparavant apparaît ainsi : la densité presque fataliste du *dramatique* excessif contenu et saturé dans les limites de la condition humaine, qui franchies ou détruites définiraient la présence du *Tragique*, ce que les répertoires bouffes et autres tentent précisément d'éviter. On reconnaîtrait cependant un drame lyrique naturaliste par l'exacte distance qu'il tiendrait à toutes les époques entre le Divertissement, même triste parfois, de la comédie musicale de mœurs, de classes et de vie quotidienne, et le climat de trois emprises — Mythologique, Mythique, Métaphysique — qui, selon les œuvres et les ères de création, règnent sur l'opéra depuis même ses origines magiques, religieuses, sacrées des Primitifs, du Drame grec, de l'opéra issu de la Renaissance...

***

Le dernier problème important, celui de la définition même du *Naturalisme lyrique*, nous entendrions surtout ainsi une tentative de définition double d'un naturalisme

24. Nous avons envisagé ces problèmes ici même (*L'E.M.*, n°s 202 et suivants) à propos du drame wagnérien et les avons repris dans *Imaginaire et Utopie, Etudes berlioziennes et wagnériennes*, I, *Wagner*, Paris, José Corti, 1976 (La scène et l'être..., Espace orchestral - Espace scénique...).

reconnu en lui-même, mais dont les critères seraient exprimés déjà préférentiellement en vue de leur utilisation dans le jugement de synthèse des drames lyriques, échappe peut-être à notre étude actuelle, au moins au panorama esquissé pour répondre à une question dans les circonstances que nous avons dites : nous saisissons désormais que, dans la brièveté de son énoncé, une telle question appelait bien une étude de portée immense en trois grandes ouvertures intéressant, nous venons de le voir, l'époque, le domaine, la catégorie, cette catégorie se révélant elle-même en trois recherches logiques sur le *Naturalisme*, le *naturalisme musical*, le *naturalisme lyrique*, en une appréciation progressive des critères, la dernière recherche seule ayant été retenue comme si le naturalisme musical avait déjà été défini, ce qui n'était pas, ce qui n'a jamais été exhaustivement approfondi, la plus certaine raison étant sans doute que le Naturalisme littéraire, auquel apparemment le théâtre lyrique naturaliste a constamment tenté de se rattacher, n'était pas encore entièrement reconnu, étudié, et ceci peut-être enfin, parce que le Naturalisme comme catégorie esthétique ne se saisit pas lui-même dans toute sa clarté ; fréquemment de telles définitions dégagent, avec précautions, nuances et soucis de liens très étroits, le naturalisme du réalisme [25], ou appréhendent ces nuances au sein de paragraphes réunissant d'abord « Réalisme - Naturalisme - Vérisme » [26]. Ainsi E. Souriau reconnaît entre les aspects et utilisations de la valeur réaliste trois attitudes : *le choix de la belle nature*, telle que l'ont abordée par exemple les peintres du XVIIe siècle et Vermeer de Delft et, implicitement énoncé ici, selon un principe d'imitation fidèle mais transcendante à laquelle tient alors la beauté de l'œuvre ; *l'absence totale de choix*, qui fut le principe du peintre Courbet ; *le choix morose de la vérité*, « quand celle-ci se rencontre être particulièrement laide », parce que l'accent du réel en est plus évident, attitude qui fut celle de Velasquez et Murillo parfois, Toulouse-Lautrec, Rouault... de nombreux exemples littéraires, même avant Zola, méritant une citation que nous évitons désormais, pour privilégier les données plastiques picturales plus proches de notre domaine théâtral. Dans ce choix de la vérité, E. Souriau reconnaît au moins deux idéologies dénonçant d'ailleurs des incertitudes de la doctrine réaliste, selon lesquelles « la vérité est toujours belle et digne de l'art » ou, par contre, « le réalisme est fondé à dire que le réel n'est ni beau ni laid, mais constitue le seul sujet valable que puisse se donner un artiste ». C'est au terme de cette succession de nuances de la valeur réaliste que E. Souriau donne une définition valable pour le naturalisme de Zola : « L'art est la nature vue à travers un tempérament » ; le naturalisme ainsi ressenti, nous retrouvons ce que nous avons reconnu chez D. Milhaud, la « puissance de l'existant affirmée par le réalisme, imposée à nous et immédiatement sensible par intuition directe, esthétique ». Le naturalisme, réalisme assumé par l'auteur de la description, prend ainsi les caractères d'une « *Ur Erlebnis* », d'une « expérience vécue immédiate », d'un événement de notre *primitivité* charnelle et psychique. A partir du double postulat de l'irréductibilité musicale aux autres arts et de la spécificité du domaine lyrique réunissant cependant ces autres arts et la musique ou répartissant leurs pouvoirs différents à travers le déroulement temporel de l'œuvre ou ses variantes spatiales, nous ne pouvons plus accepter d'appliquer simplement à ce domaine lyrique les données éparses des divers naturalismes artistiques ; renversant presque les fonctions et les rôles historiques des arts littéraires et plastiques dans l'instauration du naturalisme et son influence éventuelle sur la musique, une étude du théâtre lyrique, permettant une recherche plurivalente, musicale, plastique et littéraire, indissociablement menée, pourrait ouvrir sur une définition plus cohérente et plus générale du Naturalisme. En d'autres termes, ce n'est pas à partir d'une définition de ce naturalisme que le naturalisme musical doit être défini, et à partir de celui-ci que le naturalisme lyrique doit être analysé, c'est à partir de ce naturalisme lyrique que le naturalisme musical peut s'éclairer vers une définition du naturalisme esthétique. Si les circonstances nous y sollicitent, c'est toute une étude, qui en dépasserait d'ailleurs les exigences, que nous pourrions tenter. En attente, et dans la plus grande brièveté, même pour susciter des étonnements ou des réserves, et davantage comme hypothèse, cette étude devrait aborder les groupes lyriques suivants :

1. — Un premier groupe originel français, authentiquement naturaliste-historique, venu de *Zola* et de l'école littéraire de Médan, dont nous avons assez contesté ici la vérité naturaliste lyrique.

2. — Un groupe originel italien, le *Vérisme*, venu de l'influence du romancier Verga ; la musique, prenant de grandes distances avec le naturel, serait naturaliste par la spontanéité de l'expression lyrique exaspérée en situations extrêmes, mettant à nu le personnage ; école de grande expansion, d'intérêt esthétique contestable, sinon dans ses ultimes mutations maîtrisant mieux, asservissant même le bel canto, dans les œuvres de Menotti par exemple.

3. — Un groupe, nullement naturaliste, que ce soit d'idéologie ou de style, dont cependant la révolution dans le domaine de l'*écriture vocale*, dans le premier quart de notre siècle, a été provocatrice d'un réalisme technique indéniable, facteur certain du style naturaliste que nous pourrons découvrir après la guerre de 1914 :

25. Voir, déjà cité, P. Cogny, *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? » (1968 et rééditions).

26. Etienne Souriau, *Les Catégories esthétiques*, Centre de Documentation universitaire, Paris, 1956, p. 86-87.

Debussy, Ravel, Satie, Falla, Stravinsky, Schoenberg et son école naissante...

4. — L'aventure des *Ballets russes,* privilégiant le corps, le naturalisme rythmique, le primitivisme et donc, d'une certaine mesure, cette *Ur Erlebnis* dont nous avons parlé.

5. — Un groupe, sinon un seul auteur, rassemblant en lui une technique dè violence et de vérité baroque, réaliste, post-romantique, expressionniste même, dont l'impression naturaliste d'ensemble est certaine : *Richard Strauss.*

6. — L'*expressionnisme allemand,* en ce qu'il fût un Cri, l'expression d'un fantasme et ici encore d'une *Ur Erlebnis,* à la fois d'ailleurs personnelle, ethnique, sociale, pluralité provocatrice de nombreux aspects, depuis la tension straussienne et l'aventure atonale et le sprechgesang de l'*Ecole de Vienne* au théâtre de révolte (auquel on pourrait associer, sans retentissement esthétique bien valable, il est vrai, le réalisme soviétique) de Kurt Weill et Bertold Brecht.

7. — Le *Naturalisme* français de l'après-guerre 1914-1918, du groupe des Six surtout, qui trouverait là, en dépit de l'opinion trop souvent émise, la preuve de leur communauté esthétique profonde.

Examens et Concours

Epreuves sessions 1975 - Baccalauréat A 6

B. ANALYSE HARMONIQUE
(*sur 10 points*)

J. Guy ROPARTZ, *Au pied de l'autel* (Première série), n° XVII. Editions Dupont-Metzner (Salabert), 1919.

1° Quelle est la tonalité de cette pièce ?

2° Quelles sont les modulations que vous rencontrez ?

3° Quelle est la nature des cadences suivantes :
a. Entre les mesures 3 et 4 ?
b. Entre les mesures 7 et 8 ?
c. Entre les mesures 22 et 23 (fin du 3e système) ?

4° Quel est le nom et quel est le chiffrage des accords suivants :

a. Quatrième mesure;
b. 13e mesure, second accord;
c. 18e mesure (entière);
d. 41e mesure, premier accord;
e. 43e mesure, premier accord.

5° Quelle est la nature des notes suivantes :

a. *ut* dièse, à la mesure 31;
b. *mi* naturel à la mesure 35 ?

Le commentaire musical ET l'analyse harmonique sont obligatoires

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

Darius MILHAUD, *Suite provençale,* Troisième mouvement (partition d'orchestre in-16, éditions Salabert, p. 18-24).

1° Donnez le plan de ce troisième mouvement. Relevez les thèmes principaux en indiquant leur tonalité, instrumentation et caractère.

2° Cette œuvre vous semble-t-elle respecter les règles de la suite classique ? Justifiez votre réponse.

3° Quels éléments, dans ce troisième mouvement, motivent l'épithète « provençale » ?

4° Citez d'autres suites écrites à la même époque.

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

WEBER, *Ouverture d'Obéron* (partition d'orchestre in-16, éditions Heugel, ou Eulenburg).

1° Quelle est la structure de cette ouverture ? Relevez les thèmes principaux en indiquant leur tonalité.

2° Quelles remarques pouvez-vous faire sur l'instrumentation de cette œuvre ?

3° Pouvez-vous différencier l'ouverture romantique de l'ouverture classique ?

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

HAYDN, *Menuet du Bœuf* (première page) [piano, édition Durand]. (Le texte musical en page suivante.)

1° Quelle est la tonalité de ce morceau ?

2° Quelles sont les modulations que vous trouvez dans ce texte ? (Précisez le numéro des mesures.)

3° Quelle est la nature de l'accord se trouvant :

a. Dans la mesure 3;

b. Sur le deuxième temps de la mesure 6;

c. Dans la mesure 21;

d. Sur le troisième temps de la mesure 22 et le premier temps de la mesure 23.

MENUET DU BŒUF **HAYDN**

Grave

f

f

Allegretto

Chant

Piano

p

p

p

sf

sf

p

p

pp

mf

f

ralentir

mf

f

ralentir

Andantino

Chant

Piano

p

Chant

Piano

Chant

Piano

mf

Chant

mp

Piano

mf

crescendo

Chant

Piano

Chant

Piano

soutenu

Chant

Piano

Chant

Piano

nOtre discOthèque

Il y a quand même des instants où la justice d'Apollon est rendue aux bons serviteurs de la Musique : le splendide concert consacré à Guy Ropartz par les animateurs de « France-Musique » résonne encore en nos cœurs que voici deux autres bonnes nouvelles : la sortie d'un disque **Harmonia Mundi** comportant la belle **Sonate à trois** de Georges Migot et, par ailleurs, les apprêts d'un **Hommage à Henri Sauguet** dans le cadre du **Festival de la Côte languedocienne** (ce qui est un gage de qualité). Bravo les jeunes qui ont œuvré pour toutes ces réussites, de Michèle Margand à Henriette Puig-Roget (quelle jeunesse de cœur et d'enthousiasme !), d'Alain Gourmont à Roger Calmel, de Bernard Coutaz à Pierre Hasquenoph. Il n'est que de persévérer et bientôt j'aurai la joie d'inscrire dans les colonnes de **Notre Discothèque** des pages de musiciens « à découvrir » (quelle ironie !), non seulement ces Ropartz, Schmitt ou autres Ladmirault, mais des Castérède, Bernot, Rebel. **Spera ! Spira !** comme dirait Claudel...

- **BACCALAUREAT 1976.** — 2 × 30/33 EMI-LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 151-14065/6 st. compat.

Cet album est évidemment la vedette de cette livraison. Vedette fort attendue, qui ne décevra ni les maîtres, ni les aspirants bacheliers candidats à l'épreuve facultative d'E.M., car c'est une réussite. Je la reçois malheureusement bien tard pour qu'elle paraisse en temps voulu dans nos colonnes. **EMI-LA VOIX DE SON MAITRE** a su réunir trois œuvres aussi diverses avec un rare bonheur dans la qualité de l'interprétation. Si l'on est enchanté de retrouver la très belle version de **La Création du monde** de Darius MILHAUD (1892-1974) par l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire que dirige Georges Prêtre, les deux autres œuvres assurent un équilibre souverain avec cette partition moderne et chatoyante. Et puis, quel soulagement que de constater que chaque œuvre est donnée intégralement ! En effet, on se demande quelle inquiétude injustifiée a entraîné le Ministère à ne prendre que quelques numéros de la **Cantate 140** et du **Carnaval** : l'une et l'autre œuvre constituent des ensembles merveilleusement conçus et équilibrés. Nos élèves ne s'y trompent pas et en réclament eux-mêmes l'étude intégrale. Pour ces jeunes qui préparent dans la majeure partie des cas avec enthousiasme cette difficile épreuve facultative (en fait, il y a quatre épreuves en une, et l'on paie cher son goût d'être musicien par rapport aux autres disciplines facultatives !), ces deux disques seront un souvenir de très haute qualité de leur baccalauréat. Bruno Leonardo Gelber joue merveilleusement avec les divers états d'âme du grand **Carnaval op. 9** de Robert SCHUMANN (1810-1856). Son exécution est à la fois sensible et virile, et je ne lui reprocherai qu'une chose : avoir omis **Sphinx !** La cantate **Wachet auf** de J.-Sébastien BACH (1685-1750) est véritablement festale, d'un haut vol spirituel avec Elly Ameling (sop.), T. Altmeyer (t.), H. Sotin (b.), Der Süddeutsche Madrigalchor que dirige avec une lumineuse rigueur Wolfgang Gönnenwein. Bravo **EMI** ! Je souhaite la plus large diffusion de ce disque « double » dans toutes les discothèques scolaires, universitaires ou municipales, tant par la qualité de l'exécution que l'éclectisme éclairé du programme.

- **CHANSONS GAILLARDES ET DANCERIES DE LA RENAISSANCE.** — 30/33 ARN 36 315 st.

La charmante **Vénus** de Lucas Cranach vous accueille au seuil de cette nouveauté ARION que Michel Sanvoisin et ses amis du groupe **Ars Antiqua** de Paris — Philippe Matharel, Kléber Besson et Joseph Sage — ont dû s'amuser à programmer et à travailler. Les allusions grivoises ou simplement pimentées, les apologies des franches gueulardises ou les « bons branles branlants » (comme eût dit certain brave Père curé du Gastinois au XVII[e] siècle) sont ici rassemblés à l'envi, sans que jamais bonne musique soit oubliée : bonne musique françoise ou gauloise signée Gabriel BATAILLE (ca. 1575-1630), Nicolas VALLET (ca. 1583-1643), Antoine BOESSET (1587-1643), J.-Baptiste BESARD (ca. 1567-1625), Jacob VAN EYCK (ca. 1590-1657), Nicolas de LA GROTTE (ca. 1530-1600), ou bien encore empruntée aux recueils de LE ROY, BALLARD ou GERVAISE. Un disque qui réjouit l'oreille et dilate la rate et qui ne saurait déplaire qu'à quelque « morveux, marmiteux, boursouflé » ou autre « pisse-froid » moralisateur.

- **DANCE MUSIC OF THE EARLY 17th CENTURY.** — 30/33 ARION ARN 38 316 st.

« Il existe plus de 300 danses, toutes intitulées **Terpsichore,** datant de l'année 1612, d'origine française, émanant du répertoire de musiciens et de maîtres de ballet de la cour d'Henry IV » qui se trouvent rassemblées dans ce célèbre recueil de Michel PRAETORIUS (ca. 1571-1621), lequel les a harmonisées à quatre et six parties. Toute une face leur est consacrée dans cette nouveauté **ARION,** par l'excellent **Praetorius Consort** fondé par Christopher Ball et Nel Roman, en Grande-Bretagne, en 1971. Pour constituer un programme « européen » **(Dance Music of Europe** annonce précisément le titre du disque), les musiciens ont fait appel à la collection de danses, de mélodies graves et légères publiées par Anthony Holborne en 1599, et à huit pièces extraites du **Répertoire** de Gregorio Lambrazi (1640). Gratifié de multiples récompenses internationales, le **Praetorius Consort** offre ici une parfaite démonstration de ses qualités musicales.

- **SONATES E CANZONE DA SONAR DE GIOVANNI GABRIELI.** — 30/33 ERATO STU 70 925 st. compat.

Les amateurs de musique de la Renaissance et du pré-baroque sont comblés ce mois-ci avec la série de nouveauté qui leur est proposée. **ERATO** achève l'intégrale des pages instrumentales des **Symphoniae Sacrae** destinées par Giovanni GABRIELI (1557-1612) à la liturgie de saint Marc de Venise et publiées en 1597. En effet, un premier disque est déjà paru (STU 70674) dans la même réalisation musicologique séduisante de Virginio Fagotto, excellemment exécutée par de riches ensembles de voix, de cuivres et de cordes dirigés par J.-François Paillard. Je souligne intentionnellement les divers groupes car, mêlant le coloris particulier de chacun aux subtilités modales définies par Zarlino dans son **Istituzioni harmoniche** de 1558, le musicologue présente un Gabrieli vivant, au message particulièrement chaleureux, sans sclérose archéologique. Style concertant ou écriture sévère du ricercar, caractère arioso des **Sonates,** écriture homophonique ou dualité modale donnent à ce somptueux concert vénitien la richesse de tons des peintres vénitiens de ce temps, dont il est un magnifique reflet sonore.

• **ORLANDO GIBBONS, MADRIGAUX ET MOTETS 1612.** — 30/33 L'OISEAU-LYRE DECCA DSLO 512 st.

Continuons donc ce panorama généreux de la musique « baroque » avec cette superbe intégrale des **Madrigaux et Motets** d'Orlando GIBBONS (1583-1625) que proposent les Editions de **L'Oiseau-Lyre,** importation **DECCA.** Je ne saurais faire la moindre réserve sur la beauté de ce disque où sont effectivement regroupées les vingt pièces du recueil publié en 1612 et n'a jamais été suivi d'un « Second livre » prévu. Ici, le terme « motet » est employé, à l'instar d'un Byrd, dans son acception médiévale d'écriture polyphonique. L'indication de Gibbons selon laquelle ses pièces conviennent « à violes et chants », laisse une latitude certaine à l'exécutant, mais le rend évidemment perplexe. Anthony Rooley et son **Consort of Musick** ont réalisé une interprétation d'une très grande beauté, pleine de retenue, sans effets déplacés, mais pleine d'intériorité. Au style expressif de certaines pièces d'écriture italienne comme **How Art Thou Tralled** ou **Now each Flowery Bank of May** s'oppose la gravité de « motets » comme **Nay let me Weep,** élégie dont le style est plus apparenté à celui de l'Ecole gallo-belge et qui se rapproche des célèbres « Verse anthems », également de Gibbons. La notice de cette belle réalisation discographique est trilingue et le français n'est pas oublié, ce que j'apprécie non seulement par chauvinisme, mais par paresse pratique !

• **FRESCOBALDI, ŒUVRES POUR ORGUE.** — 30/33 ARN ARION 38 318 K st.

Quelque trois cent cinquante compositions vocales ou instrumentales, dont onze livres de clavier publiés, et un nombre mal déterminé de pages restées manuscrites, tel est l'imposant bagage du maître ferrarais Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643), grand initiateur d'un style riche et dense dont la pérennité se poursuivra jusqu'à Bach. On sait le culte intelligent, dévoué et de surcroît artistique, ce qui ne gâte rien, que lui voue Lucienne Antonini, dont j'ai déjà vanté dans ces colonnes les réalisations. Toujours aux claviers de l'orgue doré de N.D. des Doms en Avignon, Lucienne Antonini présente dans une nouveauté **ARION** trois **Toccate** et six **Canzone** du second livre de **Fiori Musicali** (1637), s'achevant avec les variations et l'**Aria detta la Frescobalda.** Ainsi que le précise Georges Durand dans sa présentation, les six **Canzone** constituent une somme qu'on peut considérer comme semblable dans l'esprit à **L'Art de la fugue.** Elles réunissent en effet toutes les capacités d'écriture et d'inspiration de l'organiste de la chapelle Giulia. Les trois **Toccate,** très différentes l'une de l'autre, constituent avec les **Canzone** et l'**Aria** un choix représentatif de l'art souverain de Frescobaldi en cette époque de pleine maturité. La dédicace du livre est datée de 1627 et l'imprimatur est de 1637 : où donc est le... bourdon !

• **J.-SEBASTIEN BACH, PASSION SELON SAINT JEAN.** — Coffret 3 × 30/33 DECCA 7336/8 X st.

Le **Chœur d'enfants de Stuttgart,** Dieter Ellenbeck (récit.), Walter Beery (Jésus), A. Ahrans (Pilate), Elly Ameling (s.), Julia Hamari (alto), W. Hollweg (t.), H. Prey (basse) et l'**Orchestre de Chambre de Stuttgart** que dirige Karl Münchinger, sont les interprètes convaincus et convaincants d'une **Passion selon saint Jean** dont j'aurais aimé rendre compte dans notre numéro d'avril. Plusieurs versions sont d'ailleurs sorties au moment de la Semaine sainte, mais cette gravure DECCA du chef-d'œuvre de **Jean-Sébastien BACH** (1685-1750) est animée d'un tel souffle par Karl Münchinger, d'une telle dynamique, sans tomber dans les errements romantiques que semblent suggérer cette partition, qu'on peut la considérer comme impeccable. Sans la moindre défaillance durant les six faces que compte l'enregistrement, les interprètes sont pénétrés du texte qu'ils restituent avec une vérité qui émeut. Les chœurs participent tour à tour avec recueillement ou véhémence, équilibrant parfaitement les parties solistes parmi lesquelles le récitant Dieter Ellenbeck mérite une mention toute particulière.

• **JEAN-CHRETIEN BACH, QUATRE CONCERTOS POUR PIANOFORTE.** — 30/33 ERATO STU 70912 st.

Il est certain que la place considérable à laquelle peut prétendre **Jean-Christian** (ou Chrétien) **BACH** (1735-1782) lui confère une dimension toute particulière entre son père et Mozart. Il semble même qu'un renversement de vapeur s'opérerait actuellement en sa faveur au détriment de son frère Karl-Philippe-Emmanuel, à la lumière de récents travaux musicologiques. C'est ce qu'avance avec de plausibles raisons Carl de Nys dans sa présentation de quatre **Concertos pour pianoforte et orchestre,** d'une exécution perlée par Lucciano Sgrizi avec lequel dialogue l'**Ensemble instrumental de Lausanne** que dirige Michel Corboz : en l'occurrence, les quatre premiers numéros de l'op. VII (Londres, 1780). Le lecteur se souvient peut-être que j'avais rendu compte, il y a trois ans, de l'**op. VII** par le même artiste accompagné par un autre ensemble. On retrouve la même économie de moyens, le même rejet de l'emphase, mais toujours autant d'expression. Ces pages en diptyque ouvrent lumineusement la voie au Maître de Salzbourg dans un climat britannique encore que tout imprégné des perfections de Mannheim.

• **M. GRETRY, ZEMIRE ET AZOR.** — Coffret 2 × 30/33 EMI-LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-12881-2 st.

Ici, l'amateur applaudit de grand cœur : une originalité s'il en fut et, de surcroît, du meilleur goût. Nous la devons à nos amis belges qui viennent de réaliser chez **EMI-LA VOIX DE SON MAITRE** l'intégrale de l'opéra-comique **Zémire et Azor** de **Modeste GRETRY** (1741-1813), aux soins diligents d'Edgar Donaux à la tête des Chœurs et de l'**Orchestre de la R.T.B.,** avec Mady Mesplé (Zémire), Roland Bufkens (Azor), Jean Van Gorp (Sander), Sabine Louis et Suzanne Simonka (Lisbé et Fatmé), Claude Orliac (Ali). C'est à Fontainebleau que ce charmant opéra-comique fut représenté le 6 décembre 1771. Marmontel est responsable de ce livret en quatre actes tiré de l'histoire de **La Belle et la Bête.** Lors de la reprise de 1862, Adolphe Adam se crut obligé de renforcer de cuivres un orchestre délicat et charmant qu'on est heureux de retrouver ici dans sa pureté native. **« Dieu a accordé à la France le charmant Grétry ! »**, s'était écrié Grimm à la première audition : Liège, ville natale du musicien, est au moins pour moitié dans le miracle. Nos lecteurs s'en persuadront en écoutant ce petit chef-d'œuvre de spontanéité qui sent bon Mozart, Rousseau, avec des grâces exquises dans l'orchestre (par exemple dans le **Trio** qui conclut l'acte III : **« Ah ! laissez-moi la pleurer ! »**), ou une délicate sensibilité animant des pages comme l'air d'Azor : **« Du moment qu'on aime »**. A des musiciens désireux d'élargir leurs sites auriculaires, à des enseignants qui n'en croiront pas leurs oreilles, voici enfin enregistrée l'une des pages essentielles d'un genre rarissime dans leurs discothèques : qu'ils se pressent de l'y faire entrer car il en vaut la peine !

• **HECTOR BERLIOZ, LELIO OU LE RETOUR A LA VIE, Op. 14 B.** — 30/33 EMI-LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-12880 St. compat.

« Pour un berliozien, quelle aubaine ! », pourrais-je m'écrier, parodiant Rostand en un sanglot, le voilà donc ce troisième **Lélio** gravé depuis qu'existe le disque : c'est à la fois peu et beaucoup. Ne parlons pas trop du Pathé Vox des années 60 qui poussait parfois jusqu'à l'exécrable mais avait le mérite d'être, sous la baguette fureteuse de René Leibowitz. Puis vint, au moment du Centenaire de Berlioz, le **Lélio** de Pierre Boulez, sans doute guidé par une démarche aussi curieuse que celle de Leibowitz, mais qui surpassait immensément cette gravure initiale par la qualité. Et puis Boulez avait fait appel à notre lion superbe et généreux, celui qui nous avait fait rugir d'enthousiasme dans sa personnification fantastique de Berlioz à l'écran en 1941 : Jean-Louis Barrault. Feux et tonnerre ! Les cerveaux se crispaient dans nos crânes en l'entendant alors prophétiser et fulminer. Le Barrault de 1969 avait un peu trop vécu pour conserver le ton exalté et languide qui convenait à Lélio. C'est aujourd'hui Jean Topart qui prend la relève dans cette version 1976, avec le regretté Jean Martinon dirigeant l'**Orchestre national de l'O.R.T.F.** : je ne pense pas qu'il s'agisse d'une réédition, mais bien d'une première pour EMI. Je ne souhaite pas faire de critique comparée et constate simplement que le récitant est ici moins shakespearien, mais plus byronien. Ses célestes fureurs sont d'un gentleman lassé de tout, hanté par le vague des passions, plutôt que le Jeune-France tonnant. Il faut avouer que ce texte est effroyablement difficile à aborder, et que l'œuvre, considérée dans son ensemble, renferme le meilleur et le pire Berlioz. C'est pourquoi un vrai berliozien ne peut qu'aimer **Lélio** où le musicien se livre tout entier, avec ses fièvres, ses errements, ses exténuations... Jean Martinon dirige de main de maître un orchestre de l'O.R.T.F. intelligent à l'envi, depuis les murmures amoureux du **Chant de bonheur** aux marteaux de cyclopes de la péroraison de **La Fantaisie sur la tempête.** Ce disque sera une grande vedette de votre discothèque et un modèle de démonstration Hi-Fi.

• **RICHARD WAGNER, EXTRAITS SYMPHONIQUES ET SIEGFRIED-IDYLL.** — 30/33 PHILIPS INITIATION A LA MUSIQUE 6538020 U st.

Sous la baguette illustre de Paul Paray, voici des reprises wagnériennes des plus attendues, de la meilleure veine, par le **Detroit Symphony Orchestra.** Elles sont proposées par **PHILIPS** et comprennent, avec une **Siegfried-Idyll** toujours appréciée et d'une fraîcheur renouvelée, **L'Aube et le voyage sur le Rhin** de **Götterdämerung,** le mystique **Prélude** de **Parsifal** et, plus rare extrait symphonique, le **Prélude de l'acte III** de **Tristan und Isolde.** Un disque que beaucoup de jeunes collègues écouteront avec plaisir et qui incitera à parler plus d'un **Richard WAGNER** (1813-1883) dont il ne faut peut-être pas faire un dieu, mais sûrement pas un laissé pour compte, ce qui est hélas parfois le cas.

calme ; **La Fontaine du Triton** évoque, à l'appel de la conque, les ébats des dieux marins et des naïades ; **La Fontaine de Trévi** est toute retentissante du majestueux cortège de Neptune et de sa suite, alors que **La Fontaine de la Villa Médicis** coule paisiblement à la vêprée. **Les Pins de Rome** renouvellent avec art un procédé identique : ce sont d'abord les ébats d'enfants et l'animation bruyante des alentours de la **Villa Borghèse.** Puis une polyphonie solennelle retentit sous **Les Pins d'une catacombe.** Le rossignol s'épuise dans le nocturne des **Pins de la Colline du Janicule.** Enfin, **Les Pins de la voie Appienne** évoque les fastes antiques. L'enregistrement du **Minneapolis Symphony Orchestra** sous la baguette d'Antal Dorati est excellent. Je signale au passage une erreur d'impression de l'étiquette de mon exemplaire où **Les Pins de Rome** sont annoncés deux fois : mais les sous-titres et les œuvres sont correctement programmés.

- **STRAVINSKY, SYMPHONIE DE PSAUMES, LE CHANT DU ROSSIGNOL.** — 30/33 PHILIPS INVITATION A LA MUSIQUE 651102 st.

Dans la même collection que le disque précédent, **PHILIPS** propose un fort concert **Igor STRAVINSKY** (1882-1971) regroupant deux œuvres qui présentent deux facettes fort éloignées de ce génie protéiforme : d'une part, cette intéressante démonstration orchestrale, cette chinoiserie à tout crin qu'est **Le Chant du Rossignol,** composé sur des éléments musicaux provenant de l'opéra écrit avant la première guerre mondiale, d'après la légende du **Rossignol de l'empereur de Chine** d'Andersen. Ce poème fut le prétexte d'un ballet-féerie. Le chef-d'œuvre du disque est néanmoins la **Symphonie de psaumes,** meilleure réussite du néo-classicisme », où chacun des trois mouvements double en durée le précédent. Le chœur chante tour à tour des versets de psaumes 38, 39 et du psaume des musiciens, le dernier. Ce **Grand Prix de l'Académie du Disque français** est interprété par **l'Ensemble de Garçons** du **Chœur académique russe de l'U.R.S.S.** et l'Orchestre symphonique de la **Philharmonie d'Etat de Moscou** sous la direction d'Igor Markévitch, alors que **Le Chant du Rossignol** est interprété par l'**Orchestre symphonique de Londres** que dirige Antal Dorati.

- **S. PROKOFIEV, CONCERTOS POUR VIOLON N° 1 ET N° 2.** — 30/33 PHILIPS INVITATION A LA MUSIQUE 6511024 U st.

Le discophile connaît les réalisations **PHILIPS** des deux Concertos pour violon de **Serge PROKOFIEV** (1891-1953) par Isaac Stern. Voici une réédition d'une autre gravure de haute qualité de ces pages classiques : le **N° 1 en Ré Majeur op. 19** par Claire Bernard, la grande violoniste rouennaise élève d'Henryk Szeryng, accompagnée par l'**Orchestre symphonique de Bucarest** que dirige C. Bugeanu. Le maître succède à la disciple, et le **Concerto n° 2 en sol mineur op. 63,** d'un lyrisme si pur, a pour interprète H. Szeryng dialoguant avec le **London Symphony Orchestra** sous la baguette de G. Rojdvestenski. Dès leur création respectivement en 1917 à Paris par Marcel Darrieux, et en 1935 à Madrid par Robert Soetens, ces deux pages se sont inscrites au livre d'or de la littérature violonistique.

- **JACQUES IBERT, ESCALES, OUVERTURE DE FETE, TROPISMES POUR DES AMOURS IMAGINAIRES.** — 30/33 EMI-LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-12890 st.

Je rappelle au lecteur ce beau concert Jacques IBERT (1890-1962) donné par Jean Martinon avec l'Orchestre de l'O.R.T.F. et sur lequel figure la nouveauté discographique des **Tropismes.** Ce disque me parvient en seconde livraison et je prie nos lecteurs de bien vouloir se reporter au compte rendu que j'en ai déjà donné.

- **GEORGES MIGOT, TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO.** — 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 458 Y st.

C'est grâce à Marc Honegger que j'ai eu connaissance de l'enregistrement de ce chef-d'œuvre de la musique française de chambre qu'est le **Trio,** ou **Suite à trois,** composé en 1935 par le regretté Georges MIGOT (1891-1976) qu'une rigueur, devant laquelle il a toujours courbé le front, a privé d'entendre cette réalisation **HARMONIA MUNDI** faite par souscription, et destinée à célébrer son quatre-vingt-cinquième anniversaire. Et je sais gré à Marc Honegger d'avoir toujours combattu et de continuer à combattre pour la juste cause, hautement artistique, de ce musicien qui vient de nous être repris. Le **Trio Gourmont** croit en ce qu'il fait : Marie-Claude Chevalier-Dumé (piano), Claude Bardon (violon) et Alain Gourmont (cello) abordent ces quatre mouvements comme une prière, du lyrisme fervent du **Prélude** au dynamisme du **Finale.** C'est là une œuvre personnelle et dense qui étonnera et conquerra ceux trop nombreux pour lesquels ce maître qu'est Georges Migot ne représente qu'un nom trop souvent omis. Bravo Bernard Coutaz, et merci : une telle musique est notre amitié.

- **MAURICE DURUFLE, REQUIEM, PRELUDE ET FUGUE SUR LE NOM D'ALAIN.** — 30/33 DECCA ARISTOCRATE 7330 X st.

On ne présente pas le **Requiem** de Maurice DURUFLE (1902) : depuis 1947 qu'a été composée cette œuvre fervente et inspirée, elle a trouvé un écho en l'âme de tous ceux qui aiment la Musique et ceux qui savent la vertu de la méditation. Je me souviens la spontanéité avec laquelle Gustave Samazeuilh, Fernand Lamy, Joseph Calvet, Jean Doyen avaient redit au compositeur combien ils aimaient cette partition, et quelle place ils lui conféraient dans la musique contemporaine. C'était il y a douze ans déjà, dans le bureau de René Dommange aux Editions Durand, alors que tous ces artistes se rassemblaient pour commémorer le centenaire de Guy Ropartz (au fait, lui aussi a écrit un beau **Requiem !**). Cette nouveauté **DECCA** présente le **Requiem** de Duruflé dans la version chœur et orgue par le **Choir of Saint-John's College** de Cambridge dirigé par George Guest. L'intelligente interprétation se modèle sur le souple « cantus firmus » du grégorien et en restitue la pureté native. L'organiste Stephen Cleobury, qui participe à cette exécution, donne en outre une nouveauté discographique : le **Prélude et Fugue sur le nom d'ALAIN** (la, ré, la, la, fa). Prélude brillant où flotte le souvenir des célèbres **Litanies** du musicien disparu durant la campagne de 1940. La **Fugue** qui suit est à la fois double et modale, d'une qualité organistique indéniable, avec son contrepoint dense et magistral.

- **J.-P. BEUGNOT, R. CALMEL, C. KOECHLIN, C. PICHAUREAU : ŒUVRES POUR SAXOPHONES.** — 30/33 EFM 012 T st. mono.

Elles sont rares, dans **Notre Discothèque,** les belles gravures consacrées au saxophone. En voici une qui présente un intéressant éventail de la littérature moderne pour l'instrument. On souhaiterait une anthologie qui nous révélât des œuvres, sur les cent trente-cinq ans d'histoire du saxophone « classique ». Espérons donc voir s'ouvrir une telle anthologie avec le présent disque qui nous donne à connaître de jeunes compositeurs réunis autour d'un maître. Espérons que le tour des Pierre Vellones ou Fernande Breilh-Decruck ne tardera pas. La vedette de notre nouveauté est Jacques Desloges, interprète de haute classe. Parmi les musiciens, on retrouve avec plaisir Roger CALMEL (né en 1925) avec le **Rondo** volubile qui terme le **Quatuor de saxophones** composé en 1957 et couronné par le Prix de la Ville de Paris l'année suivante. Deux découvertes pour beaucoup : BEUGNIOT et PICHAUREAU. Pierre BEUGNIOT (né en 1935) dont les sémillantes **Pièces pour quatuor de saxophones** ne connaissent de trêve rêveuse que dans l'**Andante médian.** L'écriture instrumentale est soignée et l'ensemble sonne impeccablement, servi par des artistes chevronnés quoique jeunes. Ces membres du Quatuor Jacques Desloges sont, autour de l'animateur qui joue le soprano, Michel Trousselet (alto), Bernard Beaufreton (ténor) et Michel Lepève (baryton). L'homogénéité, l'attaque franche et incisive au besoin, le moelleux et la cohésion des tutti sont autant de qualités remarquables de cet ensemble. Toutes ces qualités se retrouvent, dans une atmosphère étrange, avec **Rafflésia** de Claude PICHAUREAU (1940), évocation d'une fleur indonésienne extravagante, prétexte à sonorités inouïes. La seconde face du disque est consacrée à un certain nombre des fort belles **Etudes pour saxophone alto** (1943) de Charles KOECHLIN (1867-1951), par Jacques Desloges, maître souverain d'un son savoureux et d'une technique brillante, mais de bon aloi. Cet artiste est accompagné par Anne-Marie Desloges, pianiste : tous deux dominent ces pages difficiles que sont les **Etudes 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13 et 15.**

- **MUSIQUE PORTUGAISE POUR ORGUE.** — 2 × 30/33 PHILIPS TWIN-SET 6730 g.u.

Excellente initiative de **PHILIPS** que de présenter en collection **Twin-Set** la **Musique portugaise pour orgue** en un album de deux disques réalisés chacun par un maître éminent : Pierre Cochereau et Geraint Jones, tous deux à l'orgue baroque de Saint-Vincent de Lisbonne. L'auditeur appréciera ainsi la différence de conception dans le choix des programmes, puisque Pierre Cochereau consacre tout son récital au grand maître récemment révélé par le musicologue M.S. Kastner : **Carlos SEIXAS** (1704-1742). Cinq **Sonates,** quatre **Toccatas** et une **Fugue en la mineur** permettent d'apprécier les facettes multiples du talent de ce musicien dans les rythmes de danses ou les traits de virtuosité. La différence de tempo entre l'organiste de Notre-Dame de Paris et Geraint Jones est spectaculaire dans la **Fugue en la mineur** reprise sur le second disque. G. Jones y adjoint des pages variées dans les genres et dans les temps : **Fantaisie** d'Antonio CARREIRA (ca. 1551), **Cinq Versets sur Ave Maris stella** de M.R. COELHO (XVIe siècle), un **Allegro** de J. de SOUSA-CARVALHO (1745-1798), **Variations sur Ave Maris stella** et quatre **Concertos** de G. dos REIS (XVIIe siècle), **Toccata** de Frei JACINTO (XVIIIe siècle). Ce brillant concert s'achève par un retour à Seixas avec une des 80 **Sonates** révélées de ce compositeur.

- **MICHEL DENS CHANTE HENRY JACQUETON.** — 30/33 EMI-LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 065 12895 A st.

C'est avec beaucoup de perplexité que je rends compte de ce disque que j'ai écouté avec un intérêt mitigé. La leçon de chant donnée ici par Michel Dens est tout à fait remarquable et sera appréciée hautement par tous : Michel Dens est accompagné par l'**Ensemble instrumental de France** dirigé tour à tour par Jean Doussard et Marc Berthomieu. Ce florilège est tout entier consacré à un personnage familier des mass-media : Henry JACQUETON, qui sert avec une fidélité, un enthousiasme et une efficacité jamais pris en défaut la cause de l'art lyrique, ce qui souligne le Pr Grancher dans son enthousiaste notice de présentation. Henry Jacqueton nous est présenté ici comme poète. Bien qu'aimant passionnément « des poésies » (je n'ose dire « la poésie », ce qui serait bien ambitieux !), je me sens incapable d'affirmer avec un universitaire aussi émérite que le Doyen Louis Forestier que ces vers sont comme un écho renouvelé de Racine, de Nerval ou de Valéry. Ils sonnent bien, présentent une certaine virtuosité, la pensée exprimée est noble et révélatrice d'une foi profonde. Ces vers ont sollicité nombre de compositeurs parmi lesquels je note notre Inspecteur général, M. Marcel Landowski. Ceux retenus ici sont **Jean-Michel DAMASE, Marc BERTHOMIEU, Maurice PEREZ** et **André GRASSI.** Les mélodies offrent un éventail de sensibilités variées tout en restant dans le ton sans prétention de chansons littéraires de qualité : du beau métier, servi souvent avec application par les compositeurs, avec le souci constant de la belle prosodie et d'un agogique souple, bien au service du texte.

- **BOCCHERINI, LES DIX-NEUF SONATES POUR VIOLONCELLE ET PIANO.** — Coffret 4 × 30/33 FY 011/014 st. compat.

Comme je l'ai fait plus haut pour Jacques IBERT, j'attire à nouveau l'attention de nos amis sur cette très belle réalisation de la jeune firme **FY** de l'intégrale des **Dix-neuf Sonates pour violoncelle et piano** de **Luigi BOCCHERINI** (1743-1805) qui me parvient une nouvelle fois. Les exécutants présentent un double attrait pour nous : leurs qualités artistiques et leurs attaches avec l'Education nationale. Ce sont Charles Reneau, violoncelle, et Louis-Noël Belaubre, piano. La charmante muse qui s'offre en négatif sur le coffret n'a guère à voir avec le violoncelle ou le piano ; peut-être avec Boccherini ?... A défaut de révélation sur ce point, l'amateur souhaiterait du... révélateur !

J. MAILLARD

Neuf disques ou albums composent la discothèque de ce mois. Ils touchent entre J.-S. Bach et R. Strauss des compositeurs et des domaines d'une extrême diversité entre lesquels il serait hasardeux de vouloir établir des liens ou formuler des comparaisons.

Le mérite indiscutable de cette discothèque est de nous faire sortir la plupart du temps des sillons battus, soit que l'œuvre est inconnue, soit que l'interprétation remet totalement en cause nos habitudes d'écoute par une instrumentation et une exécution respectueuses des données musicologiques propres à l'époque de composition.

Vu sous ces deux aspects, le disque qui me paraît être la révélation de cette discothèque est celui consacré à des pièces pour clavecin de Jacques Duphly.

Si l'on considère notre discothèque non plus sur le plan de son intérêt musicologique ou plus simplement musical nous concernant en tant que spécialistes, mais sur le plan pédagogique, pour l'utilisation que l'on doit en faire en classe, je mettrais volontiers en avant deux disques : l'un consacré à Johann Stamitz (1717-1757) qui nous permettra d'illustrer fort judicieusement un cours sur l'école de Mannheim et l'histoire de la symphonie, l'autre consacré à Claude Debussy (1862-1918) dans différents aspects de son œuvre de piano.

La bande des hautbois de **Michel Piguet** et l'ensemble de cuivres et de percussions d'**Edward Tarr** ont conjugué leurs talents pour nous offrir du **« Royal Fireworks Music », de G.F. Haendel** (1685-1759), une audition renouvelée par l'emploi de quarante instruments anciens dont les interventions sont placées, suivant la coutume du temps, sous la responsabilité du premier hautbois, ici Michel Piguet, et non sous celle d'un chef omniprésent ! La séduction des couleurs instrumentales est très grande, et la réussite de la restitution d'époque m'apparaît irréfutable, mais la musique en elle-même n'est pas du meilleur Haendel et il s'en faut de beaucoup ! Cela s'explique : après tout, elle n'était qu'une fanfare destinée à rehausser l'éclat d'un feu d'artifice pour la paix d'Aix-la-Chapelle (1748) et non à se suffire à elle-même.

La deuxième face nous propose quelques exemples de musiques militaires baroques regroupées sous forme de suites dus à **Lully** (1632-1687), **Telemann** (1681-1767) et **Krieger** (1649-1725). (Disque ERATO STU 70944.)

Les onze pièces pour clavecin de **Jacques Duphly (1715-1789)** enregistrées par le jeune claveciniste anversois **Jos Van Immerseel** sont un pur enchantement à plus d'un titre : la musique, l'instrument, l'interprète.

Les différentes pièces : **La de Vaucanson - La Forqueray - Menuet - La de Drummond - Chalonne - Médée - Rondeau - La Victoire - La Félix - La Redemond - La Pothouïn,** sont choisies parmi les cinquante-deux pièces que constituent les quatre livres publiés en 1744, 1748, 1758, 1768. Elles sont dans le prolongement de l'œuvre d'un Couperin ou d'un Rameau et débouchent, notamment dans les pièces du dernier livre (qui sont les dernières pièces françaises écrites pour le clavecin) dans un climat hypersensible, rêveur, romantique avant la lettre, où le jeu de buffle inventé par Tasquin fait merveille. La musique de Duphly est d'une grande originalité et l'on s'explique fort bien l'engouement qu'elle suscite chez nombre de clavecinistes depuis sa publication chez Heugel en 1967 par Françoise Petit. Le clavecin utilisé (le plus beau qu'il m'a été donné d'entendre) est une copie réalisée en 1973 par Walter Maene du clavecin doré d'Andreas Ruckers de 1646.

Jos Van Immerseel, premier prix du Concours international de Clavecin 1973 (Festival estival de Paris), encore trop peu connu en France, en joue avee une sensibilité, une virtuosité, une intelligence, un amour de la musique qui le situe aux côtés des plus grands. Un disque que les amateurs de clavecin doivent acquérir en priorité. (ERATO STU 70.905.)

Les enregistrements de l'œuvre de **Johann Stamitz (1717-1757)** sont assez peu nombreux et c'est avec plaisir que nous accueillons ce nouveau venu qui nous propose trois symphonies et un concerto pour clarinette fort bien interprétés par un ensemble de musique ancienne sous la direction de **Christophe Hogwood.** Nul n'ignore la place qu'occupe Johann Stamitz aux origines de l'histoire de la symphonie (il en écrivit près de 50) et du nouveau style instrumental qui en découle, abandon progressif de la basse continue, utilisation d'instruments nouveaux telle la clarinette précisément, emploi d'une gamme variée de nuances au lieu de plans sonores contrastants et concertants. Musique joyeuse, mélodieuse et optimiste, bien dans l'esprit de ce que sera la musique viennoise d'un Haydn ou d'un Mozart. (L'OISEAU LYRE OSLO 505.)

Nous franchissons un siècle d'histoire et nous voici en plein romantisme avec **Deux sonates pour violoncelle et piano** (n° 1, op. 45, en si b majeur de 1838, et n° 2, op. 58, en ré majeur de 1844) de **Félix Mendelssohn (1809-1847).**

Elles se situent après les cinq sonates de Beethoven et avant celle de Chopin (de 1847) et les deux chefs-d'œuvre de Brahms (en mi mineur, op. 38, de 1866, en Fa Majeur, op. 99, de 1887). Il s'agit d'œuvre de tout premier plan dans la production de musique de chambre de Mendelssohn : magnifiquement inspirées, impétueuses, voire héroïques, capricieuses parfois ; aux mélodies pleines et généreuses. Le piano et le violoncelle y concertent avec un rare équilibre. Les mouvements lents sont d'une grande noblesse. Outre le fait de nous révéler des œuvres trop peu jouées, ce disque a le mérite d'attirer notre attention sur deux jeunes et sympathiques

artistes qui leur insufflent une bonne santé et leur donnent brio et panache : **Frédéric Lodéon** et **Darim Hovora.**

Un disque bien fait pour nous conforter dans l'idée que Mendelssohn est bien l'un des plus grands compositeurs de son temps (même s'il n'était pas un novateur) admiré de Berlioz et de Schumann. (ERATO STU 70967.)

Le très jeune pianiste **Michel Béroff** nous offre l'enregistrement intégral de l'œuvre de piano de **M. Moussorgsky (1839-1881).** C'est ainsi qu'à côté des célébrissimes « **Tableaux d'une exposition** » figurent dix-huit autres œuvres de courtes dimensions, d'une grande originalité et d'une grande diversité : **Trois scherzos, Trois souvenirs d'enfance, Marche turque, Porte-enseigne polka, Intermezzo, La Capricieuse, Impromptu passionné, En Crimée, Méditation, Une larme, La Couturière, Au village, Gopak.**

A écouter ces œuvres, on songe à la fabuleuse virtuosité que devait être celle de ce grand admirateur de Schumann et surtout de Liszt qu'était Moussorgsky. Quant à celle de Béroff, puissante et déliée, elle nous restitue ces pièces avec la dimension véritablement symphonique que la plupart d'entre elles exige.

Un album très précieux pour la connaissance de Moussorgsky, comme pour celle du peuple russe qu'il a voulu et si bien réussi à peindre. La très belle notice du grand musicologue russe qu'était **Michel Hoffmann** contribue à faire de cet enregistrement une réussite totale. (EMI-LA VOIX DE SON MAITRE C 167-14033/4.)

Voici un album de deux disques consacré à un musicien bien oublié, voire inconnu de la génération d'après guerre dont je suis : **André Messager (1853-1929).** C'est avec ravissement que j'ai écouté et découvert ces extraits d'opérette qui ont noms : **Véronique (1858), Monsieur Beaucaire (1918), L'Amour masqué (1923), Coup de roulis (1928)...** La musique de ce disciple de Saint-Saëns et de Fauré à l'école Niedermeyer, de ce créateur de Pelléas et Mélisande (1902) est toute de charme, d'humour et de tendresse. « Il faudra bien revenir quelque jour à cette musique claire, sans outrance, sans excès, que nous portons, malgré nous, au fond de notre cœur et qui est la marque de notre propre tempérament. Il n'est pas possible que les Français demeurent éternellement insensibles à ces chefs-d'œuvre de goût, de tact, de sensibilité, de mesure et d'humour, issus de leur sol », nous dit excellemment **Guy Lafarge,** l'auteur de la notice de la pochette. Une pléiade d'artistes redonne vie à ces pages : Geori Boué, Aimé Doniat, Willy Clément, Lina Dachary, Robert Massard, Régine Crespin... Orchestres sous la direction de Pierre Dervaux, Marcel Cariven, Robert Benedetti, Raymond Legrand. (DECCA 115.20 et 21. Collection Les Maîtres de l'Art lyrique n° 14.)

Contemporain d'André Messager, mais à l'existence de vingt ans plus courte, **Claude Debussy (1862-1918)** nous touche par les mêmes qualités de finesse, d'élégance et de charme si typiquement françaises. Mais Claude de France va plus loin, beaucoup plus loin. Son œuvre d'une grande complexité et nouveauté (harmonie, rythme), en même temps que d'une grande liberté et richesse, atteint les régions de la pure féerie, voire de la fantasmagorie. Voilà ce dont témoignent les quatorze pièces de piano constituant le récital que lui consacre **Dorel Handman.** Les œuvres retenues : **Dix Préludes, Deux Etudes, Les Jardins sous la pluie** et **Image** tentent de mettre en lumière les paysages secrets du monde intérieur de Debussy qui se révèlent dans sa musique de piano, un peu en suivant le même processus que chez un Schumann ou un Couperin. La technique irréprochable de Dorel Handman, jointe à une parfaite connaissance de l'esprit de cette musique, nous donnent une interprétation de très haut niveau. C'est à peine si certaines sonorités m'apparaissent un peu crues, un peu sèches, trop volontairement épurées ; j'eusse préféré pour ma part un peu plus de moelleux, de flou impressionniste.

Un disque très utile, indispensable même, pour qui aborde ou veut faire aborder à des élèves l'univers debussyste. (EMI C 065-14039.)

Le nom de **Richard Strauss (1864-1949)** évoque en nous le compositeur de poèmes symphoniques et d'opéra. Les trois œuvres figurant sur ce disque : **Motet allemand op. 62** (1913) d'après un texte de Rückert et les **Deux Chants op. 34** (Le Soir et Hymne) sur des textes de Schiller et Rückert, nous révèlent un compositeur de polyphonie vocale. Ces œuvres, d'une grande complexité contrapuntique et harmonique, sont écrites pour un chœur mixte à Capella et quatre solistes, totalisant seize voix réelles ! Elles plongent leurs racines dans la polyphonie de la Renaissance (Schütz) dont le souvenir s'est perpétué jusque dans les œuvres de Schumann et de Brahms. La grande difficulté d'exécution de ces œuvres exige des chanteurs de haut niveau professionnel et de tessiture vocale étendue.

Le **Schütz Choir of London,** dirigé par **Roger Norrington,** en donne une interprétation sans reproches. (DECCA 7332.)

Jean-Jacques PREVOST

RAVEL. L'ŒUVRE D'ORCHESTRE. ORCHESTRE DE PARIS. JEAN MARTINON. ALDO CICCOLINI. ITZHAK PERLMAN. **(Alborada del Gracioso, Une Barque sur l'océan, Boléro, Concertos, Daphnis, Ma Mère l'Oye, Menuet antique, Pavane, Rhapsodie espagnole, Shéhérazade (ouverture), Le Tombeau de Couperin, La Valse, Valses nobles et sentimentales.)** — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, Stéréo, 2 C 165 02583/7.

EMI-LA VOIX DE SON MAITRE rend hommage à l'art musical français de la première moitié du XXe siècle avec une **intégrale de l'œuvre pour orchestre** de **Maurice Ravel** que l'Orchestre de Paris, placé sous la direction de Jean Martinon, exécute dans une ambiance de fête. Quel brio tout au long des cinq disques de cette intégrale présentée en coffret et accompagnée d'un album jalonné de photos. De la **Pavane** au **Concerto en sol,** l'orchestre évolue dans un scintillement de couleurs et de sons constant. On oublierait presque à l'audition des quatre pièces du **Tombeau de Couperin,** reprises de l'œuvre originelle, qu'il ne s'agit que d'une transcription, tant la musique jouée dans un phrasé particulièrement incisif y est spontanée. Rarement aussi les **Valses nobles et sentimentales** ont été exécutées avec autant de cohésion et de foi. Nervosité, allégresse, douceur à chaque instant sont mêlées, et de l'obsessionnel **Boléro** joué ici dans un tempo implacable, à l'émouvante poésie de **Laideronnette,** ou de **Jardin féerique,** que de beautés, que d'émotions !

Sans toutes atteindre à un niveau égal de perfection, la grande majorité des interprétations réunies là tendent à un idéal expressif et poétique intense, et les œuvres y retrouvent tout leur potentiel de vie et de sensibilité.

Aldo Ciccolini exécute les deux concertos, malheureusement avec un peu de raideur comparés à l'ensemble, et Itzhak Perlman donne une éblouissante version de **Tzigane.**

RAVEL. CHAUSSON. SAINT-SAENS. ITZHAK PERLMAN. ORCHESTRE DE PARIS. JEAN MARTINON. — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, 2 C069-02635.

Emi-La Voix de son Maître fait d'une pierre deux coups avec le **Tzigane** de **Ravel** déjà cité, que l'on retrouve à nouveau, à côté du **Poème** de **Chausson,** de la « **Havanaise** » et de « **Introduction** » et « **Rondo Capriccioso** », op. 28, de **Saint-Saëns.** Cet enregistrement, consacré bien évidemment à l'art du violon en France, met en relief les qualités de virtuose et de musicien d'Itzhak Perlman qui joue ces œuvres avec beaucoup de virtuosité depuis le feu d'artifice de **Tzigane** aux spirituels et pittoresques **Saint-Saëns.**

DUTILLEUX : Tout un monde lointain - LUTOSLAWSKI : Concerto pour violoncelle - MSTISLAV ROSTROPOVITCH. Orchestre de Paris - Serge BAUDO - Witold LUTOSLAWSKI. — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, 2 C069-02687X.

Ces deux œuvres, écrites toutes deux à la demande de Rostropovitch, furent créées à peu d'intervalle en 1970, respectivement au Festival d'Aix-en-Provence et à Londres. C'est avec plaisir qu'on les voit réunies ici dans une interprétation de celui qui les suscita et qui a toujours mis toute sa force, toute sa vie au service de la musique.

Réunissant trois grands noms de la musique d'aujourd'hui, ce disque très bien gravé promet beaucoup et ne déçoit pas. « **Tout un monde lointain** » surtout plongé dans un univers sonore fantastique bien caractéristique de l'œuvre de H. DUTILLEUX. Créés à partir de certaines résonances des « Fleurs du mal », les cinq mouvements de cette œuvre fait de mirages sonores, de nervosité, de tension, débouchent sur une poétique intérieure obscure, fascinante. C'est un cheminement dans le rêve ou plutôt dans l'abstrait que la musique exprime avec la générosité du cœur, et qui rassure. Aujourd'hui, les techniques de « recherche » se justifient trop souvent au détriment du reste.

LA DIVINE LITURGIE DE SAINT JEAN CHRYSOSTOME. RITE BYZANTIN. SLAVON. — HARMONIA MUNDI, HMU 641 K.

A la faveur d'une gravure excellente restituant sans faille le message sonore, la CHORALE DE SOFIA exécute avec beaucoup de solennité et de plénitude ces prières, parmi les plus belles que la religion ait inspirées à la musique, et qui illustrent une des plus grandes personnalités de l'Eglise byzantine du IVe siècle.

BRAMS. — DECCA, Aristocrate Stéréo : **Symphonie n° 1,** 7218 x ; **Symphonie n° 2,** 7290 x ; **Variations sur un thème de Haydn, Symphonie n° 3,** 7305 x ; **Symphonie n° 4,** 7206 x.

Soit quatre disques indépendants pour une interprétation chaleureuse de cette œuvre symphonique que l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE VIENNE, placé sous la direction de Istuan KERTESZ, exécute avec beaucoup de relief et de vie. La musique apparaît dans toute sa plénitude et ses élans jaillissent du contexte symphonique spontanément et avec beaucoup de sensibilité.

Le caractère trop strictement « musique pure » souvent reproché s'estompe devant tant de vitalité, tant de générosité. C'est une fête tout au long des quatre disques depuis les variations agiles et légères aux grandes fresques symphoniques illustrant tout un monde à elles seules.

Quatre fort beaux enregistrements en bref !

Orgues historiques n° 5. L'ORGUE DE NANTUA. — HARMONIA MUNDI, HMU 1205 K.

J'avais déjà signalé précédemment les qualités de cette collection ORGUES HISTORIQUES, réalisée par Harmonia Mundi, proposant une documentation très complète sur un instrument particulier. Ici, huit pages d'articles, de témoignages, de commentaires et de photos accompagnent le disque et illustrent l'orgue de Nantua situé historiquement à la charnière des époques classique et romantique, tout en suscitant curiosité et intérêt. Quant au programme musical, il propose une réhabilitation de l'œuvre de Lefebure WELY bien caractéristique de la première moitié du XIXe siècle en pleine décadence avec ses flon-flons, ses allures de carton pâte et de fausse musette quelque peu dérisoires mais néanmoins attachantes. Ce programme, parfaitement approprié à l'orgue de Nantua pour lequel il est conçu, permet, outre la découverte de ce « petit maître », d'illustrer toutes les possibilités de l'orgue, depuis la pédale d'orage grondante et fort appréciée alors, aux jeux d'anches libres et à toutes les particularités de cet orgue dit de transition, fait pour une certaine musique, et parfaitement homogène.

Réalisation de caractère historique et anecdotique évident, à recommander pour la subtilité de l'interprétation de René SAORGIN. Légèreté et bonne humeur sont de mise avec cette musique sans prétention et qui aujourd'hui amuse au second degré.

LALO : Concerto pour violoncelle en ré majeur - SAINT-SAENS : Concerto pour violoncelle en la mineur, op. 33 - ANDRE NAVARRA. Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, Direction Charles MUNCH. — ERATO, Gravure universelle, STU 70255 X.

Nouvelle édition d'une interprétation de Charles MUNCH qui réjouira les amateurs de musique concertante et les adeptes du violoncelle en particulier, et qui avec ce beau programme de musique française sera bien utile en classe pour une présentation de l'instrument et pour une étude de l'art français renaissant en cette seconde moitié du XIXe siècle.

STRAVINSKY. Dumbarton Oaks - Concerto pour orchestre à cordes en Ré Majeur - Danses concertantes. — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, 2 C 065 02588 A.

L'Orchestre de Chambre de LOS ANGELES, placé sous la direction de Neville MARRINER, donne une exécution très colorée de ces trois œuvres américaines respectivement datées de 1938-1946 et 1942. Sans être aussi fracassantes que le « Sacre » ou les « Noces », ces trois pièces de commandes font belle figure dans l'art du XXe siècle, et leur dynamisme tout comme l'agressivité des rythmes et des accents est donnée ici avec beaucoup de vigueur et de nervosité.

Hervé MUSSON

LES JEUX DE L'ORGUE. André Marchal aux grandes orgues de l'église Saint-Merry à Paris. Commentaire écrit et dit par Norbert Dufourcq. — EMI-LA VOIX DE SON MAITRE, 2 C065-14059.

Ce remarquable disque, dont il est rapidement fait mention dans notre rubrique « Bibliographie », complète et illustre dans un certain sens le compte rendu sur le livre « Le Livre de l'orgue français ». Sous le titre « **La registration de l'orgue de Saint-Merry** », Norbert Dufourcq et André Marchal expliquent soit par la parole, soit par des exemples sonores, les différents jeux de cet illustre instrument dont les plus anciens jeux remontent au XVIIe siècle, complétés aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles par les facteurs Héman, Hénocq, Ducastel, Clicquot, A. Cavaillé-Coll, Victor Gonzalez. La seconde face présente des extraits d'œuvres de C. Franck, Vierne, Tournemire, Jehan Alain, Sweelinck, Frescobaldi, Cabanilles, Buxtehude, Mendelssohn, J.-S. Bach. Le soin ayant présidé à l'élaboration de cette publication a été à ce point poussé, que l'enregistrement fut réalisé de nuit pour éviter les bruits extérieurs d'une rue très passagère. Le texte de la pochette portant la signature de Norbert Dufourcq, nos lecteurs et amis auront à leur disposition, s'ils le veulent, ce que je souhaite, un document musical, historique et technique de la plus grande qualité.

HAENDEL, HALLELUJAH, et les grands chœurs du MESSIE. — BARCLAY, 920.485.

Dans un récent numéro, celui de mars 1976, j'ai relaté, avec joie, l'effort superbe et remarquable ayant conduit à l'interprétation heureuse, vivante et musicale de ces extraits de l'œuvre de Haendel. Ce, par les **Chœurs et l'orchestre du lycée J.-B. Corot de Savigny-sur-Orge, dirigés par le professeur d'éducation musicale de l'établissement, Gérard Boulanger.** J'ai écouté ce disque, il m'a comblé de joie, non seulement par l'interprétation, mais aussi par la qualité des voix, leur fraîcheur, la conviction qui en émane et du jeu instrumental. Et, est-il besoin de le dire, quel magnifique enseignement de faire participer la jeunesse, toujours éprise du beau, à la vie d'œuvres comme celles-ci. Bravo au lycée J.-B. Corot et à G. Boulanger !

Procurez-vous ce disque et faites-le entendre. Et si d'autres professeurs et établissements réalisent de semblables choses, qu'ils veuillent bien nous le faire savoir.

André MUSSON

PRADES 1976 - LE FESTIVAL DU CENTENAIRE

par Bernard CHERPITEL
Professeur-Critique musical

2 juin 1950, 21 heures, les notes de la Suite n° 1 en sol majeur pour violoncelle solo de J.-S. Bach s'élevaient « immenses, majestueuses » dans le chœur de l'église Saint-Pierre, le Maître Pau Casals ouvrait ainsi le premier festival de Prades et les auditeurs de ce premier concert n'oublieront jamais ce moment unique.

Juillet 1976... le temps a passé ! Le Maître nous a quitté, mais son âme est toujours vivante pour les auditeurs, les amis fidèles qui reviennent chaque année se recueillir si je puis dire, toujours animés de la même ferveur au cours d'innombrables soirées en compagnie des plus grands artistes de notre temps. A la fin de ce mois de juillet, s'ouvrira le XXVe Festival ; si cet anniversaire mérite de retenir notre attention, un autre ô combien plus important encore marquera ce vingt-cinquième festival : le 29 décembre 1876 naissait Pau Casals à Vendrell, petite cité catalane située à 70 kilomètres au sud-ouest de Barcelone. Prades 76 sera donc le Festival du Centenaire qui, à cette occasion, revêtira un éclat tout particulier, artistes et mélomanes en provenance du monde entier ont depuis longtemps déjà retenu cette date pour se donner rendez-vous en ce haut lieu de la musique.

Il est hors de pensée de conter en si peu de lignes la vie du Maître P. Casals, je préfère renvoyer mes amis lecteurs au remarquable ouvrage de J. Ma Corredor : *Conversations avec P. Casals,* paru aux éditions A. Michel.

Casals est venu s'installer, chercher retraite à Prades au cœur de ce pays catalan qu'il aime tant, au pied du Canigou si souvent chanté par les poètes et considéré à juste titre comme la perle des Pyrénées orientales. Laissons-le nous dire lui-même l'origine du Festival :

« *A l'origine des Festivals se trouvent quelques-uns de mes bons amis américains et en premier lieu Alexander Schneider. Déjà avant 1950, date du Premier Festival, je reçus un télégramme dans lequel de nombreux intellectuels des Etats-Unis, Albert Einstein en tête, me communiquaient qu'ils considéraient comme nécessaire que je me rende en Amérique. Les demandes se multiplièrent : Mrs Coolidge, Stokowski et Ormandy, dans des lettres qu'ils signaient personnellement, ainsi que tous les musiciens de leurs orchestres respectifs... Je refusai. Alexandre Schneider m'écrivit qu'il venait à Prades pour m'accorder tout ce que je pourrais demander, afin que je me décide à donner une série de concerts dans son pays. Le grand violoniste arriva ; nous passâmes quelques jours ensemble, faisant de la musique et conversant longuement. Il venait décidé à me convaincre, et me parlait de cachets astronomiques. " Ce n'est pas une question d'argent, lui dis-je. C'est une question d'ordre moral. " Voyant que mon refus était définitif, Schneider hasarda : " Vous ne pouvez condamner votre art au silence. Puisque vous ne voulez pas quitter Prades, permettriez-vous que nous venions ici, un groupe de musiciens, et que nous donnions des concerts avec vous ? L'année prochaine, précisément, on commémorera le deuxième centenaire de la mort de J.-S. Bach, et l'occasion serait là tout indiquée. " Je réfléchis un moment et je vis que ce qu'on me proposait était compatible avec mon attitude. J'acceptai donc, tout en remerciant Schneider pour l'attention si touchante que lui et ses collègues avaient pour moi.* »

De nombreux comités furent aussitôt créés aux Etats-Unis, en France, Angleterre, Suisse, Belgique, Hollande et Italie, et vers la mi-avril de cette année 1950, sous le regard un peu étonné des habitants, orchestre et solistes arrivent et commencent le travail dans la salle du collège de jeunes filles sous la direction de Casals ; inoubliables heures de répétitions consacrées aux plus belles pages du Maître de Leipzig, avec toute la ferveur que l'on peut imaginer.

L'immense succès de cette première soirée devait par ailleurs dissiper un certain malentendu : à soixante-quatorze ans, P. Casals est toujours le Maître unique qui « *échappe à la loi commune* », son long silence par lequel il entendait protester contre les événements d'Espagne qui l'avaient profondément blessé en son âme et

conscience, venait de se rompre subitement et, ô miracle, n'avait en rien altéré la beauté, la grandeur d'un jeu à nul autre pareil.

Aujourd'hui, la tradition ne se perd pas et Prades n'est pas un Festival comme les autres ; vingt-cinq ans après, la même ferveur anime le public, les artistes les plus célèbres prêtent leur concours avec humilité, rien ne trouble le silence de la magnifique nef romane de Saint-Michel de Cuxa où les concerts ont lieu désormais, pas même les applaudissements qui ne sont admis qu'à la fin de chaque concert par fidélité à la mémoire de P. Casals qui en avait décidé ainsi.

1976 sera un Festival exceptionnel. Monsieur Louis Monestier, maire de Prades, et tous ses proches collaborateurs, ont voulu que ce Festival du Centenaire soit plus que jamais le Festival du souvenir. Les organisateurs auraient aimé inviter tous ceux qui avaient collaboré avec P. Casals depuis 1950, malheureusement beaucoup ont disparu, tandis que d'autres ne pourront venir, mais leur cœur y sera ; du 22 juillet au 14 août, cette petite bourgade des Pyrénées orientales deviendra un peu la capitale musicale du monde. Le Maître Alexandre Schneider offrira en hommage spécial au Maître Pau Casals, le 8 août, en matinée, un concert ouvert à tous.

Parmi les artistes qui se produiront au cours de ce Festival, retenons :

Piano : M. Horszowski, E. Istomin, V. Permemuter, M. de la Pau Tortelier, M. Zanetti, L. Wallfisch, A. Weissenberg.

Violon : C. Ferras, A. Grumiaux, Gunars Larsens, A. Schneider, H. Szeryng, S. Vegh, Y.-P. Tortelier.

Alto : E. Wallfisch.

Violoncelle : P. Tortelier.

Hautbois : H. Holliger.

Trompette : R. Delmotte.

Chant : V. de Los Angeles.

Ensembles : Trio Tortelier, Quatuor Vegh, Festival String Lucerne, dir. R. Baumgartner, I. Solisti Veneti, dir. C. Scimone, Les Solistes de Paris, Orchestre de Chambre de Stuttgart, dir. K. Munchinger.

Location et renseignements :

Festival de Prades, 66500 Prades (France)
ou Mairie de Prades

ou Bureau du Festival, 155, route Nationale, Prades.

Tél. : (68) 05.02.11 - (68) 05.15.36.

BACCALAUREAT F11 - SESSION 1976

Epreuve d'exécution instrumentale
Liste des œuvres imposées

Alto	Concerto (1er mouvement)	J. Rivier	Leduc
Basson	Deux Pièces	Louis Bertholon	Leduc
Clarinette	Prélude, valse et Irish reel	Raoul Laparra	Leduc
Clavecin	Partita en sol majeur (1er mouvement)	J.-S. Bach	Durand
Contrebasse	Concertstück (jusqu'à la fin de l'adagio n° 135)	J. Murgier	Transatlantiques
Cor	Poèmes fantasques	G. Delerue	
Cornet	Fanfare de Printemps	E. Barraine	
Flûte (Traversière)	Sonate	F. Poulenc	
Flûte à bec (alto en Fa)	Sonate en Fa majeur (Hortus musicus 142)	Marcello	
Guitare	Hommage au Tombeau de Debussy	M. de Falla	Ricordi
Harpe	Sarabande	Ph. Gaubert	
Hautbois	Cadences pour un Sylphe	M. Lombard	
Orgue	Cantabile	C. Franck	
Percussion	Triptyque	Sagnier	
Piano	1er mouvement de la Sonatine	Ravel	
Saxhorn basse	5 danses profanes et sacrées	H. Tomasi	
Saxophone	EUSKAL DUNAK	P. Lantier	Billandot
Trombone ténor	Ballade	Fr. Martin	
Trompette	Intrada	A. Honegger	
Tuba	Introduction et sérénade	Barat	
Violon	Cinq pièces (nos 3-4-5)	A. Tansmann	Eschig
Violoncelle	Concerto n° 1 (1er mouvement)	D. Milhaud	Salabert
Direction d'orchestre	Danse sacrée pour harpe et cordes (y compris la transition de la danse sacrée à la danse profane)	Debussy	

bibliographie

Le Livre de l'orgue français, 1589-1789. Tome III, **La Facture, de la première à la seconde Renaissance,** par Norbert DUFOURCQ. — Editions A et J. Picard, 82, rue Bonaparte, 75006 Paris.

Deux documents d'importance mettent en évidence l'orgue, un des plus beaux fleurons du patrimoine artistique de la France. L'un est un disque infiniment précieux dont on trouvera la présentation dans « Notre Discothèque ». L'autre, le voici, est un remarquable ouvrage comprenant cinq tomes : **Tome I,** Les Sources, reproduction anastatique du livre « Documents inédits relatifs à l'orgue français, XVIe-XVIIIe siècle », augmenté d'un Répertoire bibliographique des devis d'orgue publiés ; de divers traités de facture d'orgues. **Tome II,** Le Buffet, étude décorative et architecture du meuble (paru). **Tome III,** La Facture, de la première à la seconde Renaissance (paru) ; Du préclassisme au préromantisme (en préparation). **Tome IV,** La Musique (paru). **Tome V,** Miscellanea, Bibliogra, Dictionnaire des facteurs d'orgues. Addenda aux volumes précédents. Index général (en préparation).

Je n'ai, hélas, à vous présenter qu'un seul des quatre tomes parus, n'ayant que celui-là. Cet important et passionnant ouvrage de 200 pages comprend quatre chapitres : **Ouverture,** au cours de laquelle N. Dufourcq précise entre autres que **« plutôt que de jeter en pâture à des amateurs organistes, des amateurs historiens, qui deviendront parfois des amateurs organiers, des notions propres à enrichir un domaine déjà bien trop miné, je tenterai de projeter quelque lumière sur les modifications apportées pendant deux siècles à l'instrument français par une ample famille d'artisans, que l'on surprendra travaillant toujours à la découverte du mieux, et qui ne se sont jamais contentés de copier avec servilité ce que des aînés leur avaient appris. Ainsi va la vie d'un instrument, dont les multiples organes, si scuventes fois tenus pour périmés, et qu'il faudra toujours remplacer, reflètent l'étrange souci des hommes de perfectionner sans cesse l'outil que la tradition leur a légué ».** Voilà donc le lecteur averti sur le sens général de l'ouvrage (historique, géographique, social, économique, etc.).

D'ailleurs, le chapitre suivant : **Généralités et constantes** aborde ces cadres historiques, géographiques (échanges entre le Nord et le Sud, l'Est et l'Ouest, écoles régionales, influences économiques, etc.), ainsi : « **... La célébrité de la facture rouennaise, rémoise, parisienne, explique dans le centre du pays, les séjours nombreux d'artisans venus chercher du travail, là où le spécialiste faisait défaut... Aussi bien, par les vallées de la Seine, de la Saône, du Rhône, par la vallée de la Loire et par le seuil du Poitou, facteurs parisiens, normands, lorrains s'écoulent vers la Bourgogne, le Lyonnais, bientôt la Provence, les pays ligériens, le Maine, enfin les hautes terres de la France centrale, du Languedoc, de la Gascogne...** » Sa place dans la société. Enfin, c'est avec « Acte I, La première Renaissance de Josquin des Prés à la Fondation de l'Académie de Baïf », que sont situés les organiers, les différents types d'orgues (l'orgue à trompes, les premiers tuyaux d'étain, l'orgue à deux claviers, l'orgue à clavier unique). Puis console, claviers, pédalier, soufflerie, mécanique, sommiers, tuyauterie (matériau, jeux, registre, etc.), principaux, fourniture, flûtes, mutations, cornet, anches). Chacun de ces éléments dont l'ensemble constitue l'orgue est développé, Norbert Dufourcq expliquant longuement chacun de ces termes auxquels il ajoute des références d'orgue. C'est ainsi que figure en ce chapitre quarante-quatre noms de lieux, avec nom de l'église, nomenclature des jeux, et ce, dans un ordre chronologique.

L'Acte II, **« La Seconde Renaissance d'Eustache du Caurroy à Titelouze et au R.P. Mersenne, 1570-1640 »,** période douloureuse sur laquelle l'auteur attire l'attention avec la destruction des orgues en France, conséquence des guerres religieuses, puis « le relèvement et la reconstruction de la France — malgré les crises intestines et les guerres... », et enfin la « révolution musicale que ces mêmes années ont favorisée dans le royaume, avec la création de la monodie, du ballet de cour, l'éclosion de la musique instrumentale, la naissance de la basse chiffrée. L'orgue et sa facture connaissent une période de croissance. J'invite nos amis lecteurs à méditer sur ce chapitre : que de mouvements, que de recherches, que de réalisations de la part des facteurs d'orgue, sur les différents types d'orgues, le matériau, le pédalier, la soufflerie, les sommiers, la tuyauterie, les jeux amplement détaillés.

Un important chapitre est réservé aux théoriciens, P. Trichet et le P. Mersenne en particulier. Une gravure extraite de l'exemplaire de « L'Harmonie universelle », « L'Octave divisée en douze demitons », et un tableau idéal, dressé par Mersenne, des mélanges à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, que l'on peut faire en groupant les huit jeux d'un cabinet d'orgue, garnissent ce séduisant chapitre, lequel comprend, en outre, quelques considérations sur la musique écrite pour orgue entre 1570 et 1639, et les compositions de cinquante instruments depuis 1575 à 1639.

Une conclusion de deux pages récapitule les diverses étapes de cet ouvrage prestigieux jetant une lumière vive et éclatante sur ce fleuron de notre patrimoine artistique jusqu'à présent, c'est-à-dire la publication de ce livre, à peu près ignoré par nos compatriotes. Les professionnels de l'orgue trouveront là ample matière à mieux connaître leurs instruments ; quant aux amateurs d'orgue — ils sont nombreux — ce sera une révélation, celle de tous les mystères d'un des plus grands joyaux artistiques de notre pays. Cela d'autant que l'auteur a apporté à ce monumental travail un savoir, une passion, une justesse de vue, une conscience, sans oublier un style des plus purs dans la rédaction de son texte emprunt d'une haute élévation artistique.

L'ouvrage s'achève par plusieurs cartes indiquant les déplacements des facteurs français et étrangers pendant la première Renaissance (1450-1470), la seconde (1570-1640) et les déplacements et séjours de Crespin Cralier, organiste de Saint-Etienne de Lille. Trois fac-similés présentent les textes de marchés. Enfin, pour le plaisir des yeux, de superbes reproductions des instruments de la cathédrale de Chartres, de Caudebec-en-Caux, Nogent-sur-Seine, Pont-Audemer, Rouen (Saint-Maclou), Thuir, Vernon, Le Lude, les portraits de M. Mersenne et de P. Trichet, avocat au Parlement de Bordeaux.

Est-il besoin de rappeler l'éminente place que tient Norbert Dufourcq dans tout ce qui touche non seulement à l'histoire de la musique, mais à celle de l'orgue, cet instrument qui a enrichi, en les servant, les manifestations du culte, la pénétration de la musique d'orgue chez les particuliers, de nombreuses cours royales et princières.

Je vous souhaite de pouvoir vivre ce que j'ai vécu à la lecture posée et réfléchie de ce livre : l'enthousiasme et une certaine émotion artistique.

André MUSSON

La Musique, de Jacques CHAILLEY. — Editions Van de Velde, « La Petite Plaine », Foncettes 37230 Luynes.

Ce livre s'adresse aux enfants, puisque conforme au programme d'histoire de la musique pour les classes de sixième, dans les classes à horaires aménagés du premier cycle : « Vue d'ensemble sur les différents styles employés en musique ; grandes lignes de leur succession chronologique. Musiques de tradition orale et d'improvisation sur schéma ; chanson et musique de danse, des trouveurs et du folklore au jazz et aux variétés. Les moyens de diffusion, leur évolution jusqu'aux mass media actuelles. La musique dite sérieuse : polyphonie pré-classique (Moyen Age et Renaissance), époque de la basse continue, styles dits " galants ", romantique, post-romantique. Approche sommaire de la musique moderne et contemporaine. Chacun de ces chapitres sera traité globalement,

sous le seul aspect de ses caractéristiques d'ensemble, avec un ou deux exemples seulement par chapitre. »

Ceci ne saurait être restrictif en ce qui concerne la destination, et J. Chailley le précise : « Pour les autres sections non spécialisées, où l'histoire de la musique doit partager avec la lecture et la pratique de la musique l'horaire d'éducation musicale, il correspond à peu près à l'ensemble des connaissances à répartir sur l'ensemble du premier cycle. Mais il n'est pas uniquement un ouvrage scolaire. Il s'adresse aussi à tous les enfants à qui, à tout moment, la radio ou la télévision présentent le meilleur et le pire d'un art qu'on ne peut aimer qu'en le connaissant et qu'on ne peut connaître qu'en l'aimant. »

Ainsi, J. Chailley fixe les destinations variées qu'il imprime à son livre, qu'il s'agisse d'établissements scolaires ou d'individualités. Il s'est attaché, et y a réussi pleinement, à donner à son œuvre un caractère des plus séduisants, car, laissant de côté toute considération purement savante, la musique et son histoire apparaissent sous un aspect souriant, aimable et attirant. Facile à lire, ce qui suscite intérêt et stimule la mémoire, les textes, brefs mais éloquents, sont agrémentés de très nombreuses reproductions, fac-similés, se rapportant chaque fois au sujet traité. De plus, la proposition d'une écoute de disque termine chaque chapitre, et des histoires séduisantes donnent à l'ensemble une note des plus heureuses, ainsi de J. Bruyr, G. Duhamel, Louis Laloy, E. Satie, Debussy, A. Honegger, R. Schumann.

Parmi tous les livres concernant la musique publiés jusqu'à ce jour à l'intention des enfants, celui-ci, sans conteste, est le plus attachant et sûrement le plus efficace, parce qu'il enseigne et réjouit.

Je souhaite vivement que cet ouvrage soit mis entre toutes les mains enfantines et vous serez ainsi singulièrement aidés dans votre noble mission, celle de donner à la jeunesse française, non seulement une culture musicale, mais aussi le désir de pratiquer la musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale.

André MUSSON

Le Siècle de Bruckner : Anton Bruckner, Gustave Mahler, Hugo Wolf, Arnold Schoenberg, Franz Schmidt et ses contemporains. Essais pour une nouvelle perspective sur les Maîtres viennois du second Age d'Or, par Paul-Gilbert LANGEVIN, avec la participation d'Eric Stekel et de Gustave Kars, et un inédit de Hugo Wolf. — Editeur : Richard Masse, 7, place Saint-Sulpice, 75006 Paris.

Cet important ouvrage de 184 pages est une des publications de « La Revue musicale », numéro 298-299. Est-il besoin de dire que ces « Essais » viennent combler une sérieuse lacune quant à la promotion en France d'une époque musicale que nos compatriotes connaissent mal, et que tant au point de vue de tout ce qu'elle représente, qu'au point de vue des maîtres viennois qui l'ont illustrée. Il faut alors reconnaître le très grand mérite de Paul-Gilbert Langevin d'avoir entrepris cet important travail en mettant un précieux ouvrage, écrit dans un style aisé, à notre disposition.

Dans son avant-propos, P.-G. L. précise l'époque et situe la vie musicale à Vienne, puis Gustave Kars, docteur à l'Université de Vienne, chargé de cours de Civilisation germanique à l'Université de Paris VIII - Vincennes, définit la « Personnalité musicale de l'Autriche ». Enfin, pénétrant dans le vif du sujet, Langevin s'attarde longuement sur Bruckner, « le plus grand symphoniste », dit-il, son « expression du sacré, sa passion et renoncement », son rôle pédagogique, Bruckner et H. Wolf, Bruckner et Mahler, Bruckner et le XXe siècle, etc.

Intéressant à plus d'un titre, parce que ne laissant rien dans l'ombre, Paul Gilbert, avec conviction, attire l'intérêt sur le compositeur et ce qu'il a apporté à l'art musical. L'ouvrage poursuit avec des dissertations également instructives sur Hugo Wolf dont les Lieder, puis des œuvres pour piano, son « instrument de prédilection », ont ouvert les portes de l'Occident sur G. Mahler et sa postérité, P.-G. Langevin offre une rédaction revue de deux conférences faites par G. Kars. Enfin, la tradition viennoise au XXe siècle clôt ces « Essais », certes marqués par l'enthousiasme que porte l'auteur à Bruckner, ce que l'on comprend aisément. Tout musicien, qu'il soit professionnel, soit amateur éclairé, devrait posséder ce livre, un document, cela du fait de l'importance de l'Ecole viennoise qui fit tant parler d'elle, pas toujours en bien, mais qui fût et reste, en définitive, un élément important de tout le langage musical, sa technique, sa syntaxe et les sentiments qu'il traduit. Tout auditeur sincère et sachant se libérer de tout préjugé ou de toute partialité le reconnaîtra.

André MUSSON

Nous devons remercier les **Editions SCHOTT,** 30, rue Saint-Jean, 1000 Bruxelles, ou 35, rue Jean-Moulin, 94300 Vincennes, de nous donner l'occasion de proposer à nos lecteurs un ensemble de musique instrumentale de progression variée allant du facile à la difficulté moyenne :

De René FONTAINE : **Petites pièces folkloriques** pour 1, 2 et 3 flûtes à bec ; études journalières pour la flûte à bec soprano.

Du même auteur, **Huit petites pièces polyfolkloriques** pour 2 flûtes à bec. Ce second recueil fait, pédagogiquement, suite au précédent, très facile et celui-ci un peu plus étoffé.

Les deux offrent un éventail musical plaisant.

De Marie-Cécile KISS : **« Mélodies pour deux »** contient 30 études progressives pour deux flûtes à bec soprano, écrites dans le but de procurer aux élèves la joie de jouer.

Pour le **piano** et le **clavecin,** le choix est varié et bien gradué, puisqu'il va de **Badineries,** de Marcel QUINET, contenant 7 pièces allant du facile au degré moyen, à **Alla Marcia et Barcarolle** de Marcel POOT (difficulté moyenne) et **Dix Sonates pour clavecin de Scarlatti ;** il y a là, évidemment, beaucoup de belle musique, mais aussi de la difficulté.

De Chris WHITTLE, un **Intermezzi, op. 32,** offre au jeune pianiste de se familiariser et se perfectionner avec les arpèges à la main gauche sous une phrase mélodique bien chantante et facile à la main droite.

D'un niveau légèrement supérieur, les **Dix Pièces du Moyen-Age et de la Renaissance** pour trios de flûte à bec, par Paul VAN NEVEL, présentent un éventail musical charmant ne pouvant que plaire aux élèves.

André MUSSON

LIEDERMAGAZIN für die Sekundarstufen zusammengestellt und kommentiert von Werner BRECKOFF, Günther KLEINEN, Heinz LEMMERMANN, Helmut SEGLER, Bärenreiter Verlag, Cassel-Tours (1975), 225 p., 18 × 24.

Un recueil très original, à la pédagogie séduisante et au répertoire sortant vraiment de l'ordinaire, que je ne saurais que recommander à nos collègues.

Ouvrage destiné aux jeunes de l'Enseigement secondaire allemand, le LIEDERMAGAZIN se situe en marge de tout recueil didactique connu, progressant « sociologiquement » dans le goût du chant avec un répertoire éclectique, allant de la **Pop'Music** aux **Lieder** de Brahms, Strauss ou Schoenberg, mais opérant un élargissement progressif du « champ » conceptuel du chanteur.

D'abord, la phase primaire, essentielle : **« Je chante pour moi »** avec des chants dénués d'expression littéraire, pour le seul plaisir de l'extériorisation vocale, comme cet appel de charretier galicien, ou le spiritual **I'm gonna sing,** dont un seul mot change d'un couplet à l'autre. La progression s'opère psychologiquement avec les rubriques **« Je chante pour toi », « Je chante pour beaucoup », « Nous chantons pour nous »...** Des incursions sont faites dans le domaine du **film musical,** de la **chanson politique,** des chants de déportés et des **hymnes nationaux.** Je note au passage une erreur dans la mélodie et la prosodie du dernier vers du couplet initial de **La Marseillaise** (p. 241) : il faut remplacer les deux croches sol-si bémol par une **noire si bémol** et repousser les syllabes suivantes (i.e. **« vos compagnes »**) d'une note chacune.

Chaque chant est accompagné d'un bref commentaire permettant de le situer et d'en saisir l'intérêt.

Conçu comme outil d'investigation des multiples visages du chant d'hier et d'aujourd'hui, ce recueil doit ouvrir au pédagogue de nouvelles perspectives. Il intéressera les professeurs d'éducation musicale qui se feront aider par leurs collègues germanistes ou anglicistes. Le texte des chants est donné dans la langue ori-

ginale avec une traduction allemande : on note avec regret que le chant français n'y est pratiquement pas représenté. Mais on y trouvera — c'est une preuve d'éclectisme ! — aussi bien le **Horst Wessel-Lied** qu'un thème de **Love Story,** aussi bien **L'Internationale** (pourquoi pas en français ? ? ?) voisinant avec un chant de la **Hitler-Jugend** ou des **S.A.**

Les amateurs peuvent aisément se procurer le LIEDERMAGAZIN aux **Editions Bärenreiter** S.A.R.L., allée Jean de Ockeghem, 37170 Chambray-lès-Tours.

Jean MAILLARD

Serge GUT. — **Franz Liszt : les éléments du langage musical,** in-8°, 24 × 15, XVII-504 pages impr. dactyl., Klincksieck, Paris 1975). — ISBN 2 - 252 - 01771 - 6.

Ainsi que le remarque Jacques Chailley dans sa **Préface,** une importante et fuligineuse littérature a été consacrée à Franz Liszt, mais les ouvrages fondamentaux, exigeant autant de rigueur musicologique dans l'examen des œuvres et des phénomènes musicaux qu'elles présentent, que de sensibilité musicale pour percevoir le « je ne sais quoi » sans lequel toute prétention à bilan n'est que vanité, sont bien rares.

Des observations judicieuses peuvent évidemment être glanées çà et là. Il est même possible, avec un peu de persévérance, de tenter de dresser un état des œuvres de Liszt. Mais si l'on veut aborder ces œuvres avec le désir de les pénétrer en leur substance musicale même, il faut consulter des travaux étrangers comme ceux de Raabe **(Liszts Schaffen)** et de Searle **(The Music of Liszt).** Dans la Bibliographie française, le travail de Serge Gut s'inscrit donc désormais dans les ouvrages de base pour une étude approfondie de la technique du langage lisztien. Entrepris sous les auspices de l'U.E.R. d'Histoire de l'Université de Poitiers, le Franz Liszt de Serge Gut ne néglige aucun élément fondamental de l'esthétique de la composition chez le maître magyar : les influences, les écrits littéraires ouvrent l'accès à une auscultation des éléments mélodiques (écriture modale, pentatonisme, modes tsiganes, gamme par tons, le « dodécaphonisme », influence du **bel canto** et de la romance, la phrase lisztienne); les données harmoniques, dont on imagine l'extrême importance et l'extraordinaire variété ; les « illuminations » vers les concepts modernes ; enfin, les éléments rythmiques. Le tout enrichi de 200 exemples musicaux.

D'aucuns regretterons que Serge Gut n'ait pas abordé les questions primordiales concernant la technique instrumentale et l'instrumentation, qui déterminent fréquemment la substance même du langage. Ce serait là querelle d'Allemand, car il est indubitable que ce gros ouvrage pénètre en profondeur dans la technique compositionnelle : **« Nous avons,** écrit l'auteur, **éliminé de nos considérations les problèmes de forme, de style, d'écriture pianistique et d'orchestration. Nous avons pu ainsi mieux concentrer notre attention sur les phénomènes fondamentaux, c'est-à-dire procéder à l'inventaire des matériaux employés et en expliquer leur signification. »**

Ce travail de philologie musicale fait accomplir un grand pas en avant et rend justice à un musicien dont le rôle essentiel, dans l'évolution de cette langue internationale qu'est la musique, est souvent méconnu et masqué par l'apport fulgurant de la technique ou les somptuosités post-berlioziennes de l'orchestration.

Jean MAILLARD

Solfège déchiffrage pour les jeunes pianistes, en trois fascicules, par Jacques CHAILLEY. — Editeur : Aug. Zurfluh, Paris.

De quoi s'agit-il ? De mettre à la disposition des professeurs un document pédagogique permettant de mener à bien un des éléments de la formation musicale et **complète** des apprentis pianistes, celui trop souvent négligé de la lecture à vue, grave lacune dont sont victimes des élèves très bons, voire excellents pianistes.

Première conséquence navrante de cet état de choses : l'abandon du piano lorsque venue la fin des études, l'élève n'ayant plus de professeur s'occupant régulièrement de lui, il se trouve incapable de se « débrouiller » seul devant une œuvre qui le séduit.

Que l'on ne dise pas que ce côté de l'enseignement est complexe et délicat. Il ne l'est que par la négligence ou le désintérêt qu'on lui porte trop souvent.

Une indépendance totale entre, d'une part, des yeux sur la partition et, d'autre part, des doigts sur le clavier, est à acquérir, comme l'organiste à acquis l'indépendance des pieds sur son clavier de pédale qu'il ne regarde pas.

J. Chailley a longuement médité ce sujet et, son expérience aidant, il a mis au point en ses moindres détails une pédagogie des plus efficaces et dont les résultats que j'ai constatés et vécus sont éloquents. Ce qui a pour conséquence l'épanouissement musical de l'élève, son assurance et sa confiance en lui.

La base du système — base fondamentale — est, pourrait-on dire, physique : l'élève devant le clavier, sa connaissance du registre, sa position générale et celle des avant-bras, avec comme point de départ le **DO** du milieu du clavier. On considérera, en application de ces principes élémentaires, les tableaux et dessins accompagnant les textes explicatifs de ces premiers chapitres allant de la connaissance du clavier au nom des notes à la recherche du **DO.** Viennent ensuite et progressivement : étude des **FA, quinte FA-DO,** le **SOL, quinte DO-SOL.** Premiers éléments du rythme, à ce sujet J. Chailley précise que « celui-ci est basé, en musique classique, sur l'égalité des temps. Ne pas aborder de lecture rythmique avant de s'assurer que l'on est capable d'obtenir cette égalité, d'abord des exercices hors clavier, puis au clavier sur des notes répétées ou alternées ». L'échelle **DO FA SOL.** Le **RE, quinte SOL-RE.** Le **LA, tierce majeure. L'accord parfait majeur.** Les autres **quintes.**

En résumé, il y a non seulement une formation de lecture au piano, mais une formation musicale complète de l'oreille et une approche des diverses cadences, ce qui se manifestera dans les fascicules suivants.

De nombreux dessins, exemples musicaux, exercices indiquent la progression à respecter, la suivre est aisée parce que tout est parfaitement clair tout au long des vingt-neuf pages. Une liste de morceaux sur cinq doigts susceptibles d'être déchiffrés à l'issue du présent fascicule, permet de juger des progrès parfaitement réalisables.

Peut-être est-il bon de donner la table de ce premier fascicule, puis les programmes des second et troisième en préparation :

Premier fascicule : Recherche du registre. Nom des notes. Recherche du DO. Le FA, quinte FA-DO. Le SOL, quinte DO-SOL. Premiers éléments du rythme (pulsation à la noire, mesure C, barre de mesure, liaison, blanche, blanche pointée, ronde, point d'orgue, pause, demi-pause). L'échelle tritonique DO-FA-SOL (seconde-ton, quarte, nuances). Le RE, quinte SOL-RE (échelle trétatonique DO-RE-FA-SOL, tierce mineure RE-FA, courbes de phrasé). Le FA, tierce majeure mélodique (échelle pentatonique, tierce majeure, noire et soupir). L'accord parfait majeur (les sept notes de la gamme, lecture global de l'accord parfait, groupe de croches). Les autres quintes (la tierce mineure harmonique, l'accord parfait, majeur-mineur, récapitulation des intervalles (jusqu'à la quinte).

Programme du deuxième fascicule : Altérations simples de remplacement, puis de chromatisme. Doigtés afférents. Armatures faciles. Doigtés de dépassement et de déplacement, d'extension et de resserrement, de chevauchement et de substitutions. Intervalles entre quinte et octave. Analyse des accords fondamentaux. Tonique et dominante. Totalité des mesures simples, y compris le triolet. Toutes valeurs de division et leurs combinaisons. Nuances de progression et signes annexes de phrasé.

Programme du troisième fascicule : Toutes altérations et armatures. Tous intervalles, déplacements de main. Mesures composées. Totalité des rythmes. Signes d'agrément et locutions usuelles employées sur les partitions. Emploi de la pédale. Bases de la tonalité et de la modalité, accords en pseudo-renversement. Introduction à l'analyse harmonique : lecture globale harmonique.

André MUSSON

UN CONCERT A VERSAILLES AU GRAND SIECLE. — ERATO, DUE 20208/9.

Publié sous la forme d'un album de deux disques, offerts pour le prix d'un seul, cet enregistrement de très haute qualité propose un large programme de musique française de la fin du XVII[e] et du début du XVIII[e] siècle avec neuf pièces brillantes, martiales, raffinées, élégantes, bien caractéristiques de l'époque, et qui ont fait la gloire de la France classique de Louis XIV.

Sont en effet réunies : **M.A. CHARPENTIER : TE DEUM** (introduction); **M.R. DELALANDE : SIMPHONIES POUR LES SOUPERS DU ROY ; J.J. MOURET : REGINA COELY** (motet pour soprano et symphonie); **J.B. LULLY : ISIS** (extraits); **F. COUPERIN : LES FASTES DE LA GRANDE ET ANCIENNE MENESTRANDISE, TROISIEME LEÇON DES TENEBRES ; G.G. NIVERS : SUITE DU DEUXIEME TON ; J.J. MOURET : SYMPHONIES DE CHASSE,** et **FANFARES** pour trompettes, timbales, violons et hautbois ; œuvres que l'on écoute avec un plaisir d'autant plus vrai que l'interprétation brillante rend à ces pages toute leur pureté, toute leur finesse. La qualité technique de l'enregistrement, quant à elle, constitue un exemple ; et c'est avec enthousiasme que j'insiste sur l'attrait et la valeur musicale d'une telle nouveauté.

MANUEL DE FALLA : Nuits dans les jardins d'Espagne, Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, Danses du meunier et Danse finale du tricorne. — PHILIPS, Invitation à la Musique, Stéréo, 6539 O 34 U.

Les trois œuvres sont très connues et comptent parmi les plus célèbres de Manuel de FALLA, mais on aime toujours à les réentendre et c'est avec plaisir qu'on les voit à nouveau apparaître sur le marché du disque en regrettant toutefois une intégrale du Tricorne. Igor MARKEWITCH avec Clara HASKIL (Nuits dans les jardins d'Espagne), Charles MACKERRAS (Concerto) et Roberto BENZI (Tricorne) se répartissent avec un égal bonheur la tâche dans cet enregistrement fort bien gravé.

ALESSANDRO SCARLATTI : La Passion selon saint Jean. Ensemble MUSICA POLYPHONICA, direction et soliste : Louis DEVOS (ténor). — ARION, ARN 38290 K.

Réalisation d'exception que ce disque sortant des sentiers battus et donnant avec une perfection technique rare une œuvre dont il faut espérer une large diffusion pour son caractère éminemment liturgique et pour la beauté de l'expression musicale.

Cette « Passion selon saint Jean », écrite vers 1685, dénuée de tout élément ostentatoire ou théâtral, est d'une force dramatique saisissante et profondément religieuse dans ce qu'elle a d'intemporel et de confiant. Voilà sans doute une des plus remarquables nouveautés de cette fin d'année. L'interprétation allie à la pureté extraordinaire des voix une richesse d'intention et un équilibre sonore tels qu'on se laisse vite prendre par la noblesse de l'expression. Le drame y est donné de très haut, sans emphase, mais avec ferveur et humilité. On se demande vraiment pourquoi à l'audition de cette merveille, A. SCARLATTI s'est vu attribuer le titre de musicien austère (voire ennuyeux); sa musique ne divertit certes pas, mais déborde de richesses. Il faut remercier la Firme ARION pour ses efforts à promulguer de telles œuvres. Une étude approfondie de J.-M. FAUQUET accompagne ce beau disque, à recommander chaleureusement.

GEORGES MIGOT : Trio pour piano, violon et violoncelle. — HARMONIA MUNDI, HMU 458 Y.

Le compositeur Georges MIGOT, peu connu, a préféré toute sa vie rester à l'écart du monde pour se consacrer plus exclusivement à son art dans un silence propice au recueillement. Cet enregistrement, réalisé à l'époque de sa mort survenue au début de cette année, constitue un hommage à son œuvre, dégagé des contraintes actuelles d'écoles, de styles et de modernisme systématique plus ou moins heureux. Le TRIO pour piano, violon et violoncelle semble en effet dégagé du temps, de la mode et ne trouve sa juste signification que dans sa propre poétique qu'il engendre et développe dans une atmosphère intimiste.

Voilà un bel aspect de la musique du XX[e] siècle, dégagée de toute extériorité, ne s'attachant qu'à l'essentiel.

Quant au Trio COURMONT qui exécute cette belle page intense et secrète, il faut souligner la plénitude, la sensibilité de son interprétation chaleureuse qui touche directement au cœur, dans le silence et le recueillement.

INFORMATIONS DIVERSES

Session musicale d'été de Sceaux Château de Sceaux

JUILLET :

2 : Sextuor de harpes et Octuor de cuivres de Paris. — 3-4 : Ensemble instrumental de France. — 9 : Opéra de chambre de l'Ile-de-France. — 10 : Duo M. Larrieu et H. Grémy-Chauliac, flûte et clavecin. — 11 : Ballets historiques du Marais. — 14-16 : Los Calchakis, musique d'Amérique latine. — 17 : Quatuor Bartholdy. — 18 : Richard Markson, récital de violoncelle. — 23 : Quatuor de flûtes, G. Grognet, avec harpe et basson. — 24 : Guy Béart, récital de chant. — 25 : Quatuor bulgare et R. Pidoux, violoncelle. — 30 : Quatuor instrumental de Paris. — 31 : Ensemble instrumental La Follia.

AOUT :

1er : Ensemble instrumental La Follia. — 6 : Duo V. Reynolds - N. Lee, violon et piano. — 7-8 : Ensemble instrumental de Provence. — 13 : Orchestre de chambre de Prague. — 14 : Quatuor à cordes Jean-Noël Molard. — 15 : Orchestre de chambre de Prague. — 20 : Catherine Collard, récital de piano. — 21 : Duo C. Courtois - C. Collard, violon et piano. — 22 : Trio C. Courtois - J.-M. Gamard - C. Collard, violon, violoncelle et piano. — 27 : Quatuor Loewenguth. — 28-29 : Kantorei Barmen-Gemarke de Wuppertal.

SEPTEMBRE :

3 : Alexandre Lagoya et Alain Marion, guitare et flûte. — 4 : The stars of faith of black nativity negro spirituals et gospel songs. — 5 : Orchestre de chambre Jean Barthe. — 10-11 : Duo A. Loewenguth - F. Doreau, et 12 : violon et piano. — 17 : Duo F. Avril - B. Thieffry, hautbois et piano. — 18 : L. et N. Wright, piano à quatre moins. — 19 : Musique Plus « guitare-guitares ». — 24 : Ensemble vocal et instrumental Musica Regalis. — 25 : Duo M. Vogel - C. Ivaldi, chant et piano. — 26 : Duo R. Loewenguth - A. Sabouret, violoncelle et piano.

OCTOBRE :

1er : Duo M.-T. Chailley - J. Casterède, alto et piano. — 2 : Quatuor academica, de Bucarest. — 3 : Quatuor academica, de Bucarest, et M.-T. Chailley, alto.

Renseignements : S.M.E.S., Château de Sceaux, 92330 Sceaux, tél. : 661.06-71. Envoi du dépliant du Festival sur demande.

XXIIIe Concours international de Vocalistes 's-Hertogenbosch (Pays-Bas) 28 août - 8 septembre 1976

Règlement général. — Epreuves éliminatoires : 28, 29, 30, 31 août. Demi-finale : 2-3 septembre. Finale : 4 septembre. Concert des lauréats : 8 septembre. Pendant les épreuves éliminatoires, le public n'est pas admis.

Participation. — La participation au concours est ouverte aux chanteurs et aux cantatrices de toutes les nationalités, nés après le 31 décembre 1943. Les élèves d'instituts officiels de musique et de conservatoires n'ayant pas encore passé l'examen final, ne pourront participer au concours qu'avec l'approbation du directeur de l'institut en question. Délai d'inscription : le 15 juillet 1976.

Secrétariat : Stichting 's-Hertogenbosch Muziekstad, Hôtel de ville, 's-Hertogensbosch, Pays-Bas. Tél. : 073-125111.

Blois - Eté musical 1976

Vendredi 2 juillet (20 h 30) : Orch. de Chambre J.-F. Paillard (M. Haydn - K.Ph.E. Bach - A. Vivaldi). — Vendredi 30 juillet (20 h 30) : Orch. de Chambre J.-F. Paillard (Haëndel : Intégrale de Water Music). — Vendredi 27 août (20 h 30) : Quatuor instrumental de Paris (flûte - hautbois - violoncelle - clavecin) (Marin-Marais - A. Lotti - Telemann). — Vendredi 16 juillet (20 h 30) : Trio Nordmann (flûte - harpe - violoncelle) (Rameau - Bach - Mozart). — Vendredi 13 août (20 h 30) : Orch. de Chambre J.-F. Paillard et P. Delvescovo (cor) (J. Haydn - W.A. Mozart). — Vendredi 10 septembre (20 h 30) : Ens. Guillaume de Machaut de Paris (musique du Moyen Age et de la Renaissance).

Renseignements - Réservations. — Paris : Secrétariat de l'Orchestre J.-F. Paillard, 50, rue de Laborde, 75008 Paris. Tél. : 1/387.18-28. — Blois : Syndicat d'Initiative, 3, avenue Jean-Laigret, 41000 Blois. Tél. : (39) 78.06.49.

Institut français de Formation aux Commerces et Métiers de la Musique

LES PROCHAINS STAGES DE L'INSTITUT

1° *Initiation au métier de disquaire :* Du 15 au 17 juin 1976 ou du 7 au 9 septembre 1976. — Connaissance du produit (disques, cassettes, etc.). Présentation des techniques de vente adaptées à différentes formes de distribution. Sensibilisation à la gestion du commerce du disque.

2° *Les jeudis du disquaire :* Le premier jeudi de chaque mois à partir du 7 octobre 1976. Nouveau cycle de huit journées destiné aux disquaires et aux responsables de rayon, animées par des professionnels du disque (éditeurs, disquaires, etc.). Stage de perfectionnement et d'approfondissement des connaissances dans les domaines commerciaux, artistiques et techniques.

3° *Formation des « Disc-Jockeys » :* Du 21 au 23 juin 1976 ou du 20 au 22 octobre 1976. — Stage original visant à développer les connaissances spécifiques à la fonction et au sens réel du contact dans les entreprises de spectacles.

L'Institut organisera, à partir du mois de septembre 1976, plusieurs stages destinés aux responsables de manifestations musicales, dans les domaines de l'organisation, du droit et de la promotion.

Tous ces stages se déroulent dans les locaux de l'Institut.

Renseignements et inscriptions : appeler Martine Haudeville, au 280.29-67 ou au 285.08-69.

XXIXe Festival international de Musique de Besançon et de Franche-Comté 3 au 19 septembre 1976

Vendredi 3 septembre : Verdi : Ouverture des vêpres siciliennes (dir. par le lauréat du C.J.C.O. 1975). Mozart : Ouverture des Noces de Figaro. Mozart : Concerto en ut mineur n° 4 pour piano. De Falla : Nuits dans les jardins d'Espagne. De Falla : Le Tricorne - Orchestre philharmonique des Pays de la Loire. — Samedi 4 septembre : Beethoven : Quatuor en si b. majeur opus 18/6. Bartok : Quatuor n° 1. Mozart : Quatuor en ut majeur KV 465 - Melos Quartett de Stuttgart. Mozart : Sonate n° 1 en fa mineur, Sonate n° 15 en fa mineur. Chopin : Ballade n° 1, Deux études n° 9 opus 10 et n° 7 op. 25, Sonate n° 3 op. 58. — Dimanche 5 septembre : Rossini : La Pie voleuse. Smetana : La Fiancée vendue. Chabrier : Gwendoline. Benevoli : Messe à douze voix. Lulli : Regina Caeli. Haydn ; Quatuor en ut majeur opus 76/3. Œuvres chorales de Schubert, Poulenc, Petrassi, etc. Schubert : Quatuor en ré mineur op. posthume (La Jeune Fille et la Mort). Comedia, musique d'Igor Stravinski. Zarb, musique de Carlos Roque Alsina. Linea, musique de Luciano Berio. Le Fou d'Elsa, musique de Patrice Mestral. Ballets Félix Blaska. Ensemble « Puissance Quatre ». — Lundi 6 septembre : Beethoven : Ouverture de Léonore III. Concerto n° 2 pour piano et orchestre. Brahms : Quatrième Symphonie. — Mardi 7 septembre : Dépistage de fautes de copie. Ravel : Ma Mère l'Oye (jardin féérique). Œuvre à choisir parmi : Liadow : Kikimora. Fl. Schmitt : La Tragédie de Salomé. Schumann : Quatrième Symphonie. Haydn : Symphonie n° 85. Mozart : Concerto pour violon n° 4. Dvorak : Symphonie n° 8. — Mercredi 8 septembre : Tchaïkowsky : Vase des fleurs. Ravel : Tzigane pour violon et orchestre. Au choix des concurrents : Debussy : La Mer, n° 1 et 2. Strauss : Don Juan. Britten : Variations sur un thème de Purcell. — Jeudi 9 septembre : Negro spirituals and gospel songs. — Vendredi 10 septembre : Beethoven : Symphonie pastoral. Debussy : Prélude à l'après-midi d'un faune. Prokofieff : Suite scythe pour grand orchestre op. 20. Mozart : Ouverture des Noces de Figaro. Concerto n° 24 en ut mineur. Dvorak : Symphonie du Nouveau Monde. — Samedi 18 septembre : Xenakis : Quatuor pour violon et contrebasse. Gilbert Amy : Pièce pour clarinette basse. Schoenberg : Pierrot Lunaire. Baumgartner : Création. Haydn : Messe de Sainte-Thérèse. — Dimanche 19 septembre : Rameau : Concert en sextuor. Zipoli : Adagio pour hautbois, violoncelle, orgue et orchestre à cordes. J.-F. Tapray : Concerto n° 1 opus 1. Haendel : Concerto pour orgue et cordes. Bach : Concerto en la majeur pour piano. Suite n° 2 en si mineur pour flûte. Concerto en la mineur pour violon. Concerto en la mineur pour flûte, violon et piano.

Congrès Musical Régional

Ateliers instrumentaux : flûte à bec ; guitare ; percussion « O.R.T.F. » ; quatuor à cordes (violon, alto, violoncelle) ; trompette.

Ateliers vocaux : chant grégorien ; direction chorale (1er degré) ; culture vocale.

Chant choral : pour tous.

Redon, 1er-8 juillet 1976. Renseignements à S.P.A.M., 13, rue Martenot, 85014 Rennes. Tél. : 36.58.76.

Première année - Juin-juillet 1975 Journées musicales internationales de Vernou près de Langeais

Vendredi 27 juin, de 11 h à 19 h - Samedi 28 juin, de 11 h à 19 h - Dimanche 29 juin, de 11 h à 19 h - Vendredi 4 juillet, de 11 h à 19 h : Chaque « Journée », de 11 h à 16 h 30, programme musical improvisé et proposé par les animateurs, avec le concours des instruments les plus variés : voix, clavier, cordes, bois, cuivres, guitare, luthar ; œuvres classiques - œuvres nouvelles (premières auditions) ; le cas échéant, formations de jazz.

La discussion s'engagera en principe, à partir de 17 h, sur les nouvelles orientations suivantes : l'interprétation de la musique en notre temps ; l'usage d'instruments authentiques à travers les âges ; les techniques d'enregistrement et de reproduction mécanique et leurs prolongements ; la création musicale.

Moyens de communications pour se rendre au Domaine de Vernou : De Paris : Autoroute A 10 jusqu'à Tours-Nord ; N 152 jusqu'à Langeais ; D 15 jusqu'aux approches du Domaine de Vernou. Trains directs, départ de Paris-Austerlitz jusqu'à Langeais, ou avec changement à Tours. D'Angers - Saumur : trains directs jusqu'à Langeais. De Poitiers : trains directs jusqu'à Tours. Cars de Langlais au Domaine de Vernou.

Domaine de Vernou - B.P. 22 - 37130 Langeais. Tél. : (47) 55.80.59.

Session de Pédagogie musicale

Pédagogie de l'enseignement collectif à l'intention des titulaires des classes primaires (non spécialisés en musique), des professeurs d'éducation musicale (1er cycle), des responsables et animateurs de groupes de jeunes et de chorales.

Chant choral - Instruments Orff - Flûte à bec - Guitare - Direction chorale - Chant grégorien - Animation liturgique.

Lieu : Institut catholique de Paris.

Date : 2 au 9 septembre 1976.

Renseignements et inscriptions : Institut catholique de Paris, Département de Pédagogie musicale, 21, rue d'Assas, 75006 Paris. Tél. : 222.41-80, poste 391. Accès aux bureaux : 12, rue Cassette.

Festival d'Aix-en-Provence (16 juillet - 7 août 1976)

Don Juan, Mozart (16, 21, 24 juillet, 1er, 4, 7 août). — La Traviata, Verdi (22, 25, 28, 31 juillet, 3, 6 août). — Médéa, Chérubini (23, 30 juillet, 2 août, au Théâtre d'Arles). — Cours d'interprétation, du 19 au 29 juillet, par G. Souzay et D. Baldwin (Fauré, Debussy, Ravel). — Concerts : Debussy, Beethoven, Brahms, Prokofiev, Gershwin, Mozart, Schubert, Mahler, Chopin, Ravel, Liszt, Janequin, Josquin des Prés, Pétrassi, Pebderecki (Ensemble vocal de Provence, dir. Hélène Guy), Mozart (Requiem), etc.

Renseignements : Bureau du Festival, Palais de l'Archevé, 13100 Aix-en-Provence. Tél. : (91) 23.37.81 (lignes groupées).

Rencontres musicales Saint-Michel-de-Provence - 04300 Forcalquier

Pour la sixième année consécutive, la Deller Academy, académie d'interprétation de la musique anglaise, dirigée par Alfred Deller, se déroulera en Provence, entre le 17 et le 26 août 1976.

Elle se tiendra, comme l'an passé, près d'Avignon : à *Lacoste*, dans les diverses maisons et jardins du Haut-Village, sous les ruines du château du marquis de Sade.

Les professeurs seront : Alfred et Mark Deller pour le chant; Kees Boeke pour les flûtes à bec; Harold Lester pour les clavecins; Robert Spencer pour le luth. Chaque soir, un concert gratuit sera donné en l'église de Lacoste avec la participation des élèves et des professeurs.

D'autre part, est organisée pour la première fois une Académie de Clavecin, centrée sur l'interprétation de la musique française. Les cours seront assurés par Kenneth Gilbert, à *Lurs-en-Provence*, du 30 août au 6 septembre 1976.

Pour ces deux Académies, renseignements et inscriptions : Deller Academy - Gilbert Academy, Saint-Michel-de-Provence, F. 04300 Forcalquier.

Rencontre musicale franco-canadienne

La F.N.A.C.E.M. organise, du 4 au 9 juillet 1976, à Gouvieux, au C.R.E.A.R., une rencontre musicale franco-canadienne qui doit réunir de jeunes Français instrumentistes amateurs, d'un bon niveau, ainsi qu'une trentaine d'instrumentistes canadiens.

Ce stage peut avoir une prolongation jusqu'au 17 juillet 1976, à Montreux (Suisse), pendant le Congrès de l'I.S.M.E.

Informations : F.N.A.C.E.M., Hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc-Royal, 75003 Paris. Tél. : 277.54-00 - 277.55-00.

Inscriptions : F.N.A.C.E.M., Secrétariat des « Vacances musicales », Boîte postale n° 76 Volney, 49414 Saumur Cedex. Tél. : (41) 51.00.15.

Festival « Haute-Fidélité » au Palais de la Musique et des Congrès de Strasbourg du 28 au 31 octobre 1976

Bénéficiant d'un cadre exceptionnel, organisé suivant les principes du Festival international du Son, le Festival « Haute-Fidélité » permettra de présenter, dans une région particulièrement sensible à la musique, une exposition internationale des meilleurs matériels électro-acoustiques, complétée d'un programme de manifestations artistiques et culturelles.

Organisation S.D.S.A., 20, rue Hamelin, F 75116 Paris. Tél. : 553.11-09 - 727.89-59. Télex : 630 400 F.

Session de Pédagogie musicale et de Direction chorale

Comme chaque année, cette session, patronnée par l'A.P.E.M.E.C. et l'U.F.E.A.M., aura lieu au Collège de Passy-Buzenval, à Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), du *mardi* 20 *juillet*, à 17 heures, au *vendredi* 30 *juillet* 1976 après le petit déjeuner. Elle s'adresse : aux enseignants non spécialisés du primaire et du secondaire; aux professeurs d'éducation musicale; aux animateurs et responsables de groupes de jeunes. Il faut préciser qu'aucune connaissance spéciale n'est requise pour suivre les ateliers du niveau débutant. *Frais de stage :* Inscription : 30,00 F (à joindre au bulletin d'inscription) non remboursables en cas de désistement. Participation aux frais : 200,00 F. Nous vous signalons que la session est habilitée à recevoir des stagiaires au titre de la formation professionnelle continue (se renseigner auprès de l'organisme employeur). *Frais de pension :* Petit déjeuner : 5 F. Déjeuner : 12 F. Dîner : 10 F. Nuit : 4 F (logement en chambres individuelles). Une légère augmentation est possible pour 1976.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : Monsieur André LAMBLIN, Session de Pédagogie musicale, B.P. 27, 95170 Deuil-la-Barre.

Flûte à bec : cinq niveaux, de la flûte soprano débutant et flûte alto débutant jusqu'au perfectionnement (y compris atelier de musique de chambre). — *Guitare classique* et/ou d'accompagnet : trois professeurs; débutant à perfectionnement, en plusieurs niveaux. — *Instruments Orff :* deux ateliers : *a*) pour animation catéchétique et loisirs; *b*) pour pédagogie (enseignants). Chaque atelier pourra se diviser suivant les cas en plusieurs niveaux (débutant à perfectionnement). — *Solfège :* pour ceux qui désirent apprendre ou revoir les notions élémentaires de solfège (en particulier pour les enseignants du primaire). Suivant les cas, et le nombre, il pourra y avoir plusieurs niveaux. — *Direction chorale :* deux niveaux. — *Audio-visuel :* deux niveaux. Pour tous ces ateliers, sauf l'audio-visuel qui ne peut être pris qu'à *temps complet*, il y a possibilité de *mi-temps*, ce qui implique le choix de *deux ateliers maximum* (car il ne faut pas oublier le travail personnel !).

Pendant 1 h 30 chaque jour : problèmes concernant la pédagogie du primaire et des classes maternelles, la pédagogie du secondaire, premier cycle (6e à 3e), la pédagogie du second cycle; problèmes de la voix (culture vocale), en vue de mieux faire chanter les enfants et de se moins fatiguer en enseignant le chant.

Chant choral : obligatoire pour *tous*.

IXe Congrès musical

Du 1er au 7 juillet prochain, aura lieu au Collège Saint-Sauveur de Redon une session musicale s'adressant aux instrumentistes de tous niveaux poursuivant un but pédagogique (enseignants) ou culturel (animateurs). Age limite : 18 ans.

On pourra s'inscrire dans l'un des ateliers suivants : Flûte à bec, Guitare, Instruments à cordes, Flûte traversière, Trompette, Chants religieux et profanes du Moyen Age (grégorien...), Direction chorale.

Tous les sessionnistes participent au chant choral, à la culture vocale, aux percussions et aux danses anciennes. Les soirées sont consacrées à des concerts variés. *Pour tous renseignements et inscription*, s'adresser à : S.P.A.M., 13, rue Martenot, 35000 Rennes, en joignant une enveloppe timbrée et libellée.

Cours d'interprétation pour la musique vocale du XXe siècle Du 1er au 14 août, à Huize Bergen - Vught (Pays-Bas)

Répertoire du cours :

a) Vocabulaire des techniques vocales dans la musique contemporaine (sera envoyé d'avance aux membres du cours).

b) Les membres du cours devront préparer au moins trois ou quatre œuvres, à choisir du répertoire mentionné sur la page à côté.

c) Les membres du cours auront également l'occasion d'offrir des œuvres de leur propre choix.

Répertoire facultatif :

— Voix aiguë : Alban Berg : 2 Theodor Storm-Lieder (Edition Universal). — Luciano Berio : Sequenza III per voce femminile (Edition Universal). — Pierre Boulez : Improvisations sur Mallarmé I et II (Edition Universal). — Luigi Dallapiccola : Rencesvals (Edizione Suvini Zerboni). Tre Poemi (Ars Viva Verlag). — Klaus Huber : Des Engels Anredung an die Seele (ténor avec ensemble) (Edition Universal). Auf die ruhige Nachzeit (soprano avec ensemble) (Edition Schott). — Charles Ives : Choix de mélodies avancées, comme « A Farewell to Land », « From : The Swimmers », « Walt Whitman » (Peer International Corporation). — Ton de Leeuw : Haiku I (Donemus). — György Ligeti : Nouvelles aventures, volume I, jusqu'à la page 25 (Edition Peters). — Olivier Messiaen : Chants de terre et de ciel (Edition Durand). — Thea Musgrave : A Song for Christmas (Edition Chester). — Luigi Nono : « Djamilla Boupachà », solo pour soprano de Canti di Vita e d'Amore (Ars Viva Verlag). — Arnold Schönberg : Zwei Lieder Op. 14 (Edition Universal). Das Buch der hängenden Gärten (Edition Universal). — Igor Strawinsky : Cantata (air de ténor) (Edition Boosey and Hawkes). — Anton Webern : Lieder Op. 3, 4, 13, 23 et 25 (Edition Universal).

— Voix moyenne et/ou grave : Alban Berg : Wozzeck (Edition Universal). — Luciano Berio : Sequenza III per voce femminile (Edition Universal). — Pierre Boulez : Le marteau sans maître (Edition Universal). — Luigi Dallapiccola : Parole di San Paolo (Edizione Suvini Zerboni). Cinque fragmenti di Sappho (Edizione Suvini Zerboni). — Hans Eisler : Zeitungsausschnitte Op. 11 (Edition Universal). — Die Hollywood-Elegien (Edition V.E.B. Breitkopf und Härtel). — Klaus Huber : Psalm of Christ (baryton avec ensemble) (Edition Schott). — Charles Ives : Choix de mélodies avancées, comme « Grantchester », « On the Antipodes », « The Housatonic at Stockbridge », « Tom sails away », « The rainbow », « August » (Peer International Corporation). — György Ligeti : Nouvelles aventures, volume I, jusqu'à la page 25 (Edition Peters). — Olivier Messiaen : Harawi, nrs. 1, 2, 10 (Edition Alphonse Leduc). — Arnold Schönberg : Quatre mélodies d'orchestre Op. 22 (Edition Universal). Das Buch der hängenden Gärten (Edition Universal). — Pierrot Lunaire, nrs. 1, 4, 7, 9, 19, 21 (Edition Universal). — Igor Strawinsky : Cantata (air de mezzosoprano) (Edition Boosey and Hawkes). Shakespeare Songs (Edition Boosey and Hawkes). — Jan van Vlijmen : 3 Morgenstern-Lieder (Donemus). — Anton Webern : Lieder Op. 3 et 4 (Edition Universal).

— Toutes les voix : John Cage : Solo for Voice I (Edition Peters). Aria (Edition Peters). — Henri Pousseur : Phonèmes pour Cathy (Edizione Suvini Zerboni).

Inscriptions jusqu'au 15 juin 1976. Pour tous renseignements, s'adresser à : Stichtings-Hertogenbosch Muziekstad, Hôtel de Ville, 's-Hertogenbosch, Pays-Bas.

Ligue française de l'Enseignement et de l'Education permanente Atelier de Musique ancienne Moulins (Allier) - 1er au 9 juillet 1976

Quatre ateliers (650 F tout compris) : flûte à bec (initiation et perfectionnement), guitare, viole de gambe, épinette et clavecin, et chant choral en veillée.

PROGRAMME :

Ces ateliers s'adressent à des animateurs musiciens, seule l'activité flûte à bec pouvant accueillir des stagiaires de niveau élémentaire connaissant cependant toute l'étendue de la flûte.

Sous la conduite de musiciennes hollandaises de l'école Frans Bruggen et d'animateurs français, musiciens de haut niveau, seront menés des ateliers de technique instrumentale, d'interprétation de la musique ancienne : jeu d'ensemble avec flûtes à bec, épinette, violes de gambe, guitare, chant choral.

Les stagiaires travailleront avec leurs instruments personnels, sauf en ce qui concerne l'épinette et le clavecin.

Une liste des œuvres mises à l'étude leur sera envoyée.

POUR S'INSCRIRE :

S'adresser avec une enveloppe timbrée à votre adresse, à : Service culturel, Ligue de l'Enseignement, 3, rue Récamier, 75341 Paris Cedex 07.

Festival de Musique de Toulon

Le Festival de Musique de Toulon vient de faire paraître l'avant-programme de son XXVIe Festival, qui se déroulera du 4 mai au 17 juillet 1976.

Le Festival débutera par le *Premier Concours international d'Exécution musicale de Toulon, réservé en 1976, à la Trompette.*

Créé dans le but de découvrir et de faire connaître de jeunes talents, ce premier concours a déjà atteint une audience semblable à celle des grands concours internationaux, tels que Genève ou Prague.

CONCERTS DU FESTIVAL

Lundi 21 juin : Foyer de l'Opéra de Toulon, à 21 h, Ensemble baroque de Paris. — Mercredi 30 juin : à la Tour royale de Toulon, à 21 h, London Virtuosi. — Dimanche 4 juillet : Abbaye du Thoronet, à 15 h 30, Quatuor de Guitares Tarrago et Pro Cantione Antiqua. — Mercredi 7 juillet : Eglise Saint-Louis d'Hyères, à 21 h, Orchestre de Chambre de Moscou, sous la direction de Rudolf Barchaï. — Samedi 10 juillet : Fort de Brégançon, à 21 h, Camerata Academica de Salzbourg, sous la direction d'Antonio Janigro. — Samedi 17 juillet : Théâtre du Pont d'Olive, à Brignoles, à 21 h, Récital du pianiste Yuri Boukoff.

Renseignements : Dans tous les Syndicats d'Initiative et à Toulon. Tél. : (94) 92.37.64, de 9 heures à 12 heures, et de 14 heures à 19 heures.

Location : Au Syndicat d'Initiative de Toulon à partir du 17 mai 1976 jusqu'au 17 juillet 1976. Des réductions seront accordées aux membres des Associations culturelles, étudiants, militaires, J.M.F., A.C.J., etc.

Fêtes musicales de la Sainte-Baume en Provence Direction : Jean-Luc Choplin

APERÇU DU PROGRAMME

Localités dans lesquelles auront lieu les manifestations du Festival : La Sainte-Baume, 83640 Saint-Zacharie, Saint-Maximin (Var).

Dates du Festival : 31 juillet au 12 août 1976.

Nature du Festival : Initiation à la musique du XXe siècle par de nombreux ateliers musicaux et concerts. Participation d'amateurs à des créations musicales de grands compositeurs venant à la Sainte-Baume. Formation à la pédagogie musicale d'éveil (ateliers pour les instituteurs et les institutrices). Animation originale de plusieurs villages du Haut-Var.

Lieux des manifestations : A la Sainte-Baume : la Grange. A Saint-Maximin : ancien Couvent royal.

Renseignements : A Aix, au 10 *bis*, boulevard des Poilus, tél. : (91) 27.52.00. A Paris, M.J. du Lau, 22, rue du Mont-Valérien, 92210 Saint-Cloud, tél. : 771.65-52.

Programme : D'une part, les *ateliers*. D'autre part, les *concerts :*

1° *LES ATELIERS :*

Les ateliers de pratique et de formation musicales, *ouverts à tous*, auront lieu *tous les jours*.

A) A la Sainte-Baume : Danse, par W. Howard (de 9 h à 10 h). Improvision théâtrale, par Y. Vanesco (de 9 h à 10 h). Electro-acoustique, par A. Boucourechliev et G. Bœuf (de 10 h 30 à 12 h 30). Pratique collective de la musique, par B. de Vinogradov (de 10 h 30 à 12 h 30). Pédagogie musicale d'éveil, par C. Renard et W. Radkiewicz (de 14 h à 16 h). Percussion, par G. Sylvestre et W. Coquillat (de 15 h à 17 h). Mime, par Y. Riou (de 15 h à 16 h). Guitare, par A. Ponce (de 15 h à 17 h). Chant choral, par J.-F. Monot (de 15 h à 17 h). Technique contemporaine de chant, par Cathy Berberian (de 17 h à 19 h).

B) A Saint-Maximin : Musique de chambre contemporaine par P.-Y. Artaud (de 10 h à 12 h). Musique de chambre classique (de 15 h à 17 h).

2° *LES CONCERTS*

Ils auront lieu à la Sainte-Baume et à Saint-Maximin, à 21 heures :

31 juillet : Soirée avec Jean-Pierre Armengaud. Seront jouées des œuvres de Beethoven, Debussy, Stockenhausen, Cage (à la Sainte-Baume : la Grange).

1er août : Tricia Brown Company (à la Sainte-Baume : la Grange).

2 août : Quatuor bulgare. Webern, Boucourechliev (à la Sainte-Baume : la Grange).

3 août : A. Neumann, pianiste. Sonates, interludes piano préparé de Cage (à la Sainte-Baume : la Grange).

3 août (17 h) : Rencontre avec H. Pousseur.

4 août : Orchestre régional Provence-Côte d'Azur. Direction Boris de Vinogradov, Y. Taira. Œuvres de Y. Taira et création mondiale de « Cléa ». Mozart : concerto pour flûte et harpe. Soliste : P.-Y. Artaud, S. Beltramo (à Saint-Maximin : basilique).

5 août : Ensemble Musique vivante. Direction Diego Masson. Œuvres de C.R. Alsina (à la Sainte-Baume : la Grange).

6 août : Tricia Brown Danse Company (à Saint-Maximin : ancien Couvent royal).

7 août : Ensemble Musique vivante. Direction Diego Masson. Théâtre musical, œuvre d'Alsina : création mondiale de « Ah ! ? », avec la participation des ateliers d'amateurs (à la Sainte-Baume : la Grange).

8 août : *Idem* que le 7 août.

9 août : Groupe musical expérimental de Marseille. Œuvres électro-acoustiques (à la Sainte-Baume : la Grange). P.-Y. Artaud, flûtiste : récital d'œuvres contemporaines (à Saint-Maximin : ancien Couvent royal).

10 août : Récital Vathy Berberian. Chant. Harold Lester, piano. Clavecin (à Saint-Maximin : ancien Couvent royal).

Prix des places de concerts : 30 F. 15 F pour les étudiants et familles nombreuses.

Moyens d'accès : Par la route, cf. carte Michelin. S.N.C.F., gare Saint-Charles de Marseille et services de cars partant chaque jour, à 7 h 30, du 32, boulevard Garibaldi. Ils sont directs Marseille - la Sainte-Baume. Par Nans-les-Pins, près de la Sainte-Baume, au 27, allée Gambetta, à Nans : dix départs par jour de 6 h à 19 h 15.

Inscriptions : Aux Fêtes musicales de la Sainte-Baume, 10 *bis*, boulevard des Poilus, 13100 Aix-en-Provence, tél. : (91) 27.52.00.

Tarif pour toute la durée des Fêtes musicales : Adultes : 350 F. Etudiants : 250 F. Ménages : 450 F. Enfants : 50 F. Prévoir en plus : adhésion au Centre international de la Sainte-Baume : 50 F (pour ceux étant à la Sainte-Baume uniquement). Frais d'hôtellerie (calculés en fonction de l'impôt sur le revenu). Possibilité de camping à la Sainte-Baume et à Saint-Maximin.

Soirées musicales au Château de Villevieille du 3 août au 7 août 1976

3 août. *Haendel :* « Water Music », « Te Deum de Dettingen ». Philippe Huttenlocher. Ensemble vocal « A Cœur Joie » de Valence. Orchestre et direction : J.-F. Paillard. — 4 août. *Mozart :* Deux concertos pour piano (Maria Joao Pires). Un concerto pour violon (Gérard Jarry). Orchestre et direction : J.-F. Paillard. — 5 août. *Soirée italienne :* Vivaldi, Tartini, Bellini. Orchestre de Chambre : J.-F. Paillard. Direction : Claudio Scimone. — 6 août. *Schumann :* Pièces pour piano. Lieder, « Les amours du poète ». Maria Joao Pires, Philippe Huttenlocher. — 7 août. *J.-S. Bach :* « La Passion selon saint Jean ». Solistes et Ensemble vocal universitaire de Montpellier. Orchestre de Chambre : J.-F. Paillard. Direction : Michel Corboz.

Cinq concerts en la chapelle Saint-Julien-de-Salinelles, à 17 h 30, les 1er, 2, 4, 6 et 8 août. — 1er août. *Le Trio Barocco Italiano* (Membres de l'Ensemble I Solisti Veneti). Vivaldi, Albinoni. — 2 août. *L'Ensemble vocal universitaire de Montpellier* (direction : Jean Gouzes) : Chant grégorien, Goudimel, Jolivet). — 4 août. *René Bartoli, guitare :* Scarlatti, Sor, Villa-Lobos, Albeniz. — 6 août. *Luciano Sgrizzi, clavecin :* J.-S. Bach. — 8 août. *L'Ensemble Christiane Wolf :* Cantates baroques.

La Rochelle IVes Rencontres internationales d'Art contemporain du 26 juin au 10 juillet 1976

AMERIQUE, DIVERSE ET DIFFERENTE
(FESTIVAL CONSACRÉ AU BICENTENAIRE DES ETATS-UNIS)

Présence de l'Amérique : sur nos écrans, dans nos salles de théâtre, sur les scènes d'opéra. L'Amérique exporte ses stars au même titre que son coca-cola. L'Amérique crée des modes et, pour le meilleur et pour le pire, invente ce que nous allons découvrir dix ans plus tard.

Mais la vérité de l'Amérique. Au-delà des circuits commerciaux, ses vrais créateurs ? Les marginaux prophétiques, les chercheurs, les pionniers.

Ceux-là passent rarement le mur de l'Atlantique. Ceux-là, nous essayons de les présenter dans le cadre d'un Bicentenaire que La Rochelle veut le plus ouvert et le moins conventionnel possible.

Plus de cinquante compositeurs dont les deux tiers sont quasiment inconnus en Europe. Et une compagnie de danse américaine, celle de Martha Graham, illustrissime mais qui, pourtant, n'a pas mis les pieds en France depuis un quart de siècle. Et ce marginal consacré qui reste, déjà sexagénaire, le plus inattendu, le plus troublant des musiciens : John Cage. Et la nouvelle drogue des universités, l'extase de la musique répétitive avec Steve Reich. Et la Mama qui, à New York, est le meilleur creuset du jeune théâtre.

C'est ainsi que, pour leur quatrième édition, les Rencontres internationales d'Art contemporain ont choisi délibérément l'ouverture. Large ouverture vers la grande Amérique, multiple, diverse, tellement moins connue qu'on ne l'imagine. Ouverture dans le temps avec une série « références » subtilement reliée à l'épopée d'une Année romane et couronnée par la présence de Sviatoslav Richter. Ouverture vers les jeunes grâce à une étroite collaboration avec les Jeunesses musicales de France. Et surtout, ouverture vers un public rochelais qui prend conscience de l'impact international de *son* festival, qui participe largement à son élaboration (à travers la Maison de la Culture, le Conservatoire de Musique, le Groupe Cinémarge...) et qui, le 4 juillet, descendra dans la rue pour une longue journée « ouverte ».

Et même un certain Richard Wagner qui — le saviez-vous ? — commémora, à sa manière, le premier centenaire de l'Indépendance des Etats-Unis.

Pour tous renseignements, s'adresser à : R.I.A.C., 11, rue Chef-de-Ville, 17000 La Rochelle (15-46-46-03-35) ou à La Recherche artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris (504.08-51).

I. S. M. E.

Le XIIe Congrès mondial de l'International Society for Music Education aura lieu du 10 au 17 juillet 1976, à Montreux (Suisse).

Le thème en sera : « La Musique, dimension perpétuelle de l'éducation. »

Tous les aspects de l'éducation musicale, de la vie musicale d'aujourd'hui, de la formation d'amateurs et de professionnels, en particulier de pédagogues musicaux, du développement de la compréhension musicale et de ses activités créatives, de la recherche scientifique seront étudiés lors de séances plénières, de conférences spéciales et de démonstrations méthodiques. Des concerts compléteront ce programme.

Les pédagogues musicaux, musiciens, étudiants et personnes s'intéressant à l'éducation musicale sont invités à participer à ce congrès.

Pour tous renseignements sur l'inscription et l'hébergement, prière de s'adresser à : Section française de l'I.S.M.E., 175, rue Saint-Honoré, 75001 Paris.

« Télémécanique Informatique » livre un Solar 16-40 à l'Université Paris-I

Le Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique musicales, animé par I. Xenakis, à l'Université Paris I, vient de recevoir de T.E.I. un Solar 16-40 qui sera prochainement équipé d'un ensemble Labo 16 (système universel permettant la connexion sur Solar d'une installation de type scientifique). Ce système sera utilisé à des fins de recherches de musique contemporaine, par génération de sons selon des techniques entièrement numériques.

F.N.A.C.E.M.

VACANCES AXEES SUR LA MUSIQUE

Poursuivant sa mission culturelle en faveur de l'initiation à la musique, la F.N.A.C.E.M., animée par son Président-Fondateur : Jacques Serres (Président d'honneur : Y. Ménuhin - Vice-Président d'honneur : G. Cziffra), réalisera, cet été, vingt-cinq séjours de « Vacances musicales » à l'usage des jeunes mélomanes confirmés ou en herbe (de 5 à 17 ans). Ces sessions se dérouleront dans les régions suivantes : Anjou, Massif central, Pyrénées, Corse, Bretagne, Côte méditerranéenne, Côte varoise, Côte d'Argent, Provence, mais aussi en Suisse et en Angleterre.

La F.N.A.C.E.M. innovera, cet été, en juillet, une section de danse classique pour enfants de 10 à 12 ans, à Douarnenez (Finistère).

Des séjours pour adultes sont aussi prévus, tels un stage franco-canadien à Sens (France) et à Montreux (Suisse), du 4 au 17 juillet 1976 (ensembles instrumentaux, chant choral, musique de chambre), ainsi qu'une rencontre musicale de huit jours, en U.R.S.S. (Moscou et Léningrad) pendant les prochaines vacances de Noël.

Renseignements : F.N.A.C.E.M., Hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc Royal, 75003 Paris. Tél. : 277.54-00 - 277.55-00.

Renseignements et inscriptions : F.N.A.C.E.M., Secrétariat des « Vacances musicales », B.P. n° 76 Volney, 49414 Saumur Cedex.

STAGE DE MUSIQUE FRANCO-CANADIEN

La F.N.A.C.E.M. recevra, en même temps qu'un groupe de Français mélomanes amateurs, quarante Canadiens. Le programme du stage, qui se déroulera du 4 au 9 juillet 1976, à Sens (Yonne) et du 10 au 17 juillet 1976, à Montreux (Suisse), est axé sur le chant choral, le travail d'orchestre et la musique de chambre. Plusieurs compositeurs de renom écrivent, présentement, des œuvres d'ensemble qu'ils vont dédier au groupe franco-canadien placé sous les auspices de la F.N.A.C.E.M.

VACANCES POUR JEUNES « DANSEURS » EN HERBE

Dans le cadre de son Centre de Vacances musicales de Bretagne sera organisée, pour la première fois, une section à effectif réduit de *Danse classique académique*, ouverte *uniquement* aux enfants (garçons et filles) pratiquant la danse classique, au moins depuis la dernière rentrée scolaire (octobre 1975).

Ce séjour se déroulera à Douarnenez (Finistère-Sud) du 3 au 28 juillet 1976. (Apporter obligatoirement sa tenue.)

Comme leurs camarades musiciens, les « enfants danseurs » participeront à la chorale et à toutes les activités de plein air mais, pour eux, les « ateliers instrumentaux » seront remplacés chaque matin par un « atelier chorégraphique ».

Encadrement spécialisé : Pascal et Richard Dumélie (danseurs). Travail supervisé par Mme Jacqueline Richard Dumélie, maîtresse de ballet.

La F.N.A.C.E.M. compte la grande artiste Jeannine Charrat dans son Comité d'honneur et de patronage.

Stage national Danses françaises et Chant choral

Dirigé par Thérèse Palau et Jacques Douai, fondateurs du Ballet national populaire, pour enseignants, éducateurs, animateurs en formation ou en activité. Vitry-sur-Seine : 2-12 juillet 1976. Conditions : 67,50 F par jour (hébergement et nourriture compris). Bourse de 175 francs aux étudiants et salariés ne bénéficiant pas du « Fonds Assurance Formation » (droit d'inscription : 25 F). Inscriptions et renseignements : « Chants et Danses de France », 129, avenue du Roule, 92200 Neuilly.

Académie musicale d'été d'Ajaccio Marcel Pozzo di Borgo

La première Académie musicale d'été en Corse se tiendra en Ajaccio du 12 au 22 août inclus. Cours de niveau moyen et d'interprétation : violon (Annie Jodry) ; violoncelle (François Morin) ; flûte (Marcel Pozzo di Borgo) ; guitare (Maurice Rosset, Geneviève Chanut) ; piano (Raffi Pétrossian) ; orgue (Georges Delvallée) ; ensemble instrumental (Jean-Jacques Werner).

Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat du Conservatoire municipal de Musique de Fresnes, 10, rue Roger-Salengro, 94260 Fresnes. Tél. : 666.08-10. Des concerts sont prévus.

Xe Colloque Bartók du 20 juillet au 4 août 1976

Le Xe Colloque Bartók se tiendra du 20 juillet au 4 août 1976, à l'Académie de Musique F. Liszt de Budapest. Dans le cadre du Colloque, des cours de perfectionnement seront ouverts pour pianistes, violonistes et quatuors à cordes, ainsi que des cours spéciaux pour les participants au Concours international de Piano Liszt et Bartók, qui aura lieu en septembre 1976. Peuvent s'inscrire des participants effectifs, ainsi que des auditeurs libres. Renseignements, prospectus, affiches par la Direction du Colloque Bartók, H-1366 Budapest 5. P.O.B. 80. Vörösmarty tér 1.

Concours international de Piano Musique contemporaine

En 1976, le Concours international de Piano pour la Musique contemporaine (fondateur : Olivier Messiaen) aura lieu du 5 au 8 juillet, à La Rochelle, dans le cadre des IVes Rencontres internationales d'Art contemporain.

Trois prix seront décernés :

— Premier prix : 12 000 F. En outre, le titulaire sera engagé par « Radio-France », les Jeunesses musicales de France et les Rencontres internationales d'Art contemporain en 1977.

— Deuxième prix : 6 000 F.

— Troisième prix (Prix Francis Salabert) : 3 000 F.

Les concurrents devront adresser leur bulletin d'inscription, avant le 31 mai 1976, à la Recherche artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris. Tél. : 504.08-51.

Dans le cadre des Ves Rencontres internationales d'Art contemporain, le maître Mstislav Rostropovitch a accepté de participer au Concours international de Violoncelle pour la Musique contemporaine, qui portera son nom et dont il présidera le jury. Ce concours se déroulera du 28 juin au 3 juillet 1977.

XVe Concours international de Musique de Budapest « Concours de Piano Liszt-Bartók »

Le Bureau des Concours internationaux de Musique et des Festivals (membre de la Fédération des Concours internationaux de Musique, Genève) invite cordialement les jeunes pianistes de tous les pays à prendre part, du 15 au 26 septembre 1976, au Concours de Piano Liszt-Bartók qui aura lieu à l'Académie de Musique de Budapest.

Y sont admis les musiciens de tous les pays du monde nés après le 1er janvier 1944, donc âgés de 32 ans au maximum dans l'année du concours.

REPERTOIRE DU CONCOURS

Première épreuve éliminatoire :

Première partie. *a*) J.-S. Bach : *Une* des Suites françaises en sol majeur, ou en mi majeur, ou en ut mineur (à exécuter sans reprises). *b*) Œuvre obligatoire : Bartók : Suite pour piano op. 14. — Deuxième partie. *a*) Liszt : *Une* des œuvres suivantes : Valse Méphisto (Tanz in der Dorfschenke) ; Les Jets d'eau à la Villa d'Este; Funérailles; Valses oubliées 1-3 (toutes les trois !). *b*) Bartók : *Une* des œuvres suivantes : Deux danses roumaines op. 8/a ; Etudes pour piano op. 18 (*une* des trois) ; Trois burlesques op. 8c (*un* des trois). Du volume VI du Microcosmos *un* morceau des suivants : 140 Variations libres ; 142 Ce que la mouche raconte ; 46 Ostinato.

Demi-finale :

a) Beethoven : *une* des sonates suivantes : op. 10 (une parmi les trois) ; op. 14 (l'une des deux). *b*) Bartók : *une* des œuvres suivantes : Improvisations op. 20 ; En plein air (trois morceaux au choix) ; Six danses dans le rythme dit bulgare : Volume VI du Microcosmos (148-153) ; Neuf petits morceaux pour piano n° 1, 2, 3, 4, 9 ou n° 5, 6, 7, 8, 9 ; Sonate (1926). *c*) Une nouvelle œuvre hongroise dont la partition sera mise gracieusement à la disposition des candidats après leur admission.

Finale :

Première partie. Liszt : Sonate en si mineur. — Deuxième partie. *Un* des concertos suivants avec accompagnement d'orchestre : Liszt : en mi bémol majeur ; en la majeur ; Danse macabre. Bartók : n° I, II ou III.

Pour tous renseignements : Bureau des Concours internationaux et des Festivals de Budapest (Membre de la Fédération des Concours internationaux, Genève), H-1366 Budapest 5. POB. 80. Vörösmarty tér. 1. Tél. : 128-650/112. Télégramme : FESTIVALBURO.

Association des Amis du Royaume de la Musique XXIe Stage international de Flûte à Bec Musique et Danses anciennes

Lycée Agricole d'Arras (Pas-de-Calais) 29 août au 6 septembre 1976

Cette Rencontre internationale s'adresse aux joueurs d'instruments anciens de tous niveaux poursuivant un but pédagogique culturel ou artistique, ainsi qu'aux amateurs de danses de cours de la Renaissance française et italienne, professeurs et élèves des conservatoires et écoles de musique.

Inscriptions : Henry Jean, 5 *bis*, rue de Verdun, 78500 Sartrouville. Prix : Séjour complet, enseignement, organisation et assurance : 650 francs. Séjour enfants de 170 francs à 400 francs (jardinières d'accueil). Programme général : Flûtes à bec, anches couvertes, cordes classiques, violes de gambe, guitare, luth, clavecin, flûte traversière baroque et moderne, interprétation et analyse musicale, instrumentarium Orff, atelier de lutherie fonctionnelle, chorale, musique de chambre, danses anciennes de la Renaissance française et italienne.

Festival de Musique en Bourbonnais Xe Anniversaire des Concerts 24 juillet-15 août 1976

24 juillet, 21 h, à Saint-Pourçain : Orchestre de Chambre Paul Kuentz (J.-S. Bach, Jacques Charpentier). — 25 juillet, 16 h 30, à Hérisson-Châteloy : Orchestre de Chambre Paul Kuentz (Bach, Haydn, Vivaldi, Lesur). — 31 juillet, 21 h, au château de Busset : Trio Veilhan (Des Croisades à la Renaissance). — 7 août, 21 h, à Hérisson-Châteloy : Ensemble Guillaume de Machaut (Trouvères, Ars Nova, Cour de Bourgogne). — 8 août, 16 h 30, à Saint-Menoux : Duo Pamboukjian-Pidoux (Beethoven, Debussy, Chopin). — 15 août, 16 h 30, à Hérisson-Châteloy : Orchestre de Chambre J.-F. Paillard (Haendel, Bach, Bartók, Tchaïkowski).

Renseignements : Secrétariat du Festival : Mme I. Cacheux, Châteloy, 03190 Hérisson.

Accès : Les concerts ont lieu dans le département de l'Allier :
— en l'église prieurale de Saint-Pourçain : N 9 ;
— en l'église romane de Châteloy à Hérisson : N 144, D 157, D 11, D 3 ;
— au château de Busset, près de Vichy : N 9, D 6, N 106, D 121 ;
— en l'église romane de Saint-Menoux : N 7, N 694.

Festival Maison des Arts de Créteil Place de l'Hôtel-de-Ville, 94000 Créteil

Location : 899.94-50 - Renseignements : 899.90-50

- *Juin :*

Mardi 1er, à 20 h 30 : Concert de jazz-rock avec les groupes Saraswati, Rahmann. — Dimanche 13, à 15 heures : Concert de musique « Reggae », avec le groupe antillais « Tropical Brothers ». Entrée libre. — Vendredi 18, à 20 h 30 : Concert avec le groupe « La Saga des Barjos » (rock'n roll). — Dimanche 20, à 15 heures : Concert de jazz classique avec le groupe « Electric Jazz Lovers ». Entrée libre. — Mardi 29, à 20 h 30 : Reno International Jazz Festival. Tournée européenne des meilleurs orchestres des universités américaines : Nevada, Washington, California. Concert unique en France. Enregistrement et retransmission par « Radio-France ».

Galerie sonore : Exposition d'une trentaine d'instruments de musique traditionnelle : cora (harpe africaine), violons monocordes, des guitares-mandolines, des tam-tams horizontaux et verticaux provenant de différentes régions, des crécelles, etc. Trois bandes sonores de musique de cour, de musique rituelle et sacrée.

Les Musiciens sénégalais : Wepga (saxophone alto-soprano), N'Daba Kouyage (chant et cora), Sadio (guitare), Ismaël Toure (percussions et chant principal) seront présents pendant toute la durée du Festival et participeront ponctuellement aux ateliers enfants (mercredi 15 et jeudi 27) et aux animations scolaires.

NUMEROS ANCIENS ENCORE DISPONIBLES

au prix unitaire de 5 F

- **Numéro 214, janvier 1975**

Isaac Albéniz : Iberia (Jean Maillard) — La messe polyphonique jusqu'au concile de trente (Michel Guiomar) — A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (Amy Dommel-Diény) — Joseph Haydn : quatuor n° 2, op. 33 (Jacqueline Crétel) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant Arlette Zenatti) — Stendhal (Yves Hucher) — Réflexions sur la musique nouvelle (Pascal Bentoiu).

- **Numéro 215, février 1975**

Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant (Arlette Zenatti) — Albert Roussel : Le Bachelier de Salamanque. Réponse d'une épouse sage (René Kopff) — Organologie (Roger Cotte) — Panorama du ballet en France (Jean Maillard) — A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (Amy Dommel-Diény) — Examens et concours : Bac A6 1974 — Stendhal et l'amour (Yves Hucher) — Réflexion sur la musique nouvelle (Pascal Bentoiu).

- **Numéro 216, mars 1975**

L'éducation musicale en école élémentaire (Jacques Chailley) — Classes à horaires aménagés — Ravel aujourd'hui (René Berthelot) — Ravel et le Concerto en Sol (Hervé Musson) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant (Arlette Zenatti) — Panorama du ballet en France (Jean Maillard) — Présentation de Balzac (Yves Hucher) — La messe polyphonique jusqu'au Concile de Trente (Michel Guiomar).

- **Numéro 218, mai 1975**

La cité idéale au Quattrocento (Anne-Marie Lecoq) — La voix de Circé (Michel Guiomar) — Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant (Arlette Zenatti) — Remarques sur le style mélodique de César Franck (René Berthelot) — Avantages sociaux.

- **Numéro 219-220, juin-juillet 1975**

Organologie : la flûte à bec et ses dérivés (Roger Cotte) — Comment enseigner le chiffrage des mesures (Jacques Chailley, P.-P. Phillipot) — L'ensemble traditionnel provençal : galoubet et tambourin (M. Ghys) — Camille Saint-Saëns (Roger Delage) — La voix de Circé (Michel Guiomar) — Reflets d'un entretien avec Bernard Dürr (A.-M. Chartreux) — Université de Paris-I (musique et esthétique musicale) — Ravel et Chabrier (Roger Delage).

- **Numéro 223, décembre 1975**

Notre supplément iconographique (Alain Lieuze) — La théorie de l'imitation (Yves Hucher) — Place au chant (Jean-Paul Febvre) — Poséidon et Euterpe (Olivier Corbiot) — Saint-Saëns : Second Concerto violoncelle (Michel Daups) — J. Haydn : Symphonie n° 85 Si bémol Majeur (Mme Rossé) — Un défenseur inattendu (Jacques Chailley) — Parsifal, le sang et le feu (Michel Guiomar) — Examens et concours : épreuves C.A.P.E.S. 1975 - Université Lyon II.

- **Numéro 224, janvier 1976**

Darius Milhaud : La Création du monde (Jean Maillard) — Examens et concours : Agrégation 1975 — La place du chant dans l'éducation musicale (Jean-Paul Febvre) — Quelques réflexions à propos de Canope, prélude de Debussy (Amy Dommel-Diény) — L'introduction du quatuor des dissonances (Jacques Chailley) — La théorie de l'imitation dans la littérature et les beaux-arts aux XVIIe et XVIIIe siècles (Yves Hucher) — De la musique avant (ou après ?) toute chose (Pierre Loupias).

- **Numéro 225, février 1976**

Du nouveau pour l'éducation artistique (René Haby) — Georges Favre, Symphonia brevis de Solstitio brumalis (Jean Maillard) — La place du chant dans l'éducation musicale (Jean-Paul Febvre) — L'option « Arts » (A6) - Education musicale — Parsifal, le sang et le feu (Michel Guiomar) — La peinture à Florence au Quattrocento (Michel Carey) — Molière et l'imitation (Yves Hucher).

- **Numéro 226, mars 1976**

R. Schumann : Carnaval, op. 9 (René Kopff) — Agrégation de musique et de chant choral — Une notion mal éclaircie : les sons hauts et les sons bas (René Berthelot) — Organologie : la flûte traversière moderne T. Boehm (Roger Cotte) — Lyrisme et naturalisme, panorama critique et problématique (Michel Guiomar) — Les métiers de la musique, Lycée de Sèvres — Examens et concours : Bac A6.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement (chèque bancaire, virement postal, trois volets, mandat-lettre). Ne pas oublier de rappeler le ou les choisis demandés.

DERNIERE MINUTE

Du 30 octobre au 7 novembre 1976 (vacances de la Toussaint) est organisée une Deuxième Mission musicale en Hongrie (L'Enseignement de la Musique par la méthode Kodaly-Zoltan).

Ecrire pour tous renseignements au : Bureau de Missions professionnelles, Fréval - Sibon et Fils, S.A., Jacqueline Lopez-Cabello, 19, rue Martel, 75010 Paris.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1975-1976 - Octobre 1975 à Juillet 1976
Numéros 221 à 230

Analyses d'œuvres musicales

Avis administratifs

Chroniques azuréennes, par Yves Hucher

Divers

Enseignement

Examens et Concours

Esthétique, par Michel Guiomar

Histoire de l'art, par Michel Carey

Iconographie, par Alain Lieuze

Littérature, par Yves Hucher

Notre Discothèque, par Jean Maillard, Hervé Musson, Jean Prévost

Organologie, par Roger Cotte

Pédagogie, par Jean-Paul Febvre

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS DEPOT LÉGAL 2e trimestre 1976 Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1200

CONSERVEZ CETTE INFORMATION

(nous faisons peu de publicité)



l'éducation musicale complète pour votre classe *pour seulement* 350 F TTC



chaque lame peut s'utiliser comme un instrument rythmique.



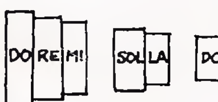
En distribuant une lame par élève, on peut faire jouer des mélodies: c'est aussi facile que de diriger un orchestre rythmique.



Pour accompagner, on peut donner, par élève, 3 ou 4 lames formant accord.

ON PEUT AUSSI FORMER UN INSTRUMENT COMPLET:

Gamme pentatonique

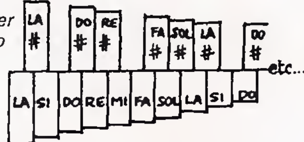


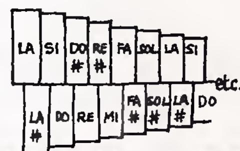
ou Gamme majeure



Gamme chromatique :

en clavier de piano





en structure auto-transpositrice. on obtient une transposition de la mélodie par simple transposition du geste.

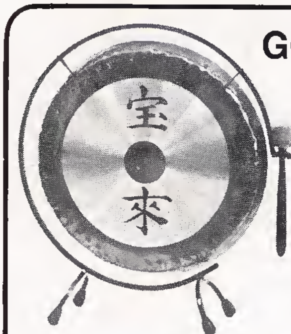
JEU DE LAMES SONORES QUINCAMPOIX

25 notes
- largeur 30 mm
- 2 octaves de LA à LA

- résonateurs bois + 25 baguettes à boule caoutchouc

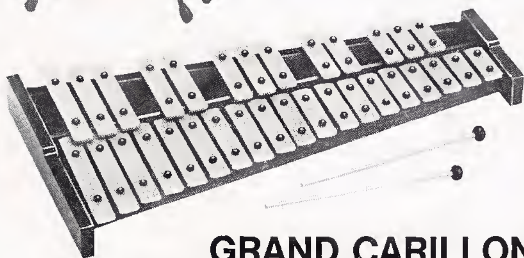
OFFRE SPÉCIALE **350 F** TTC

GONGS complet avec stand et batte



18 cm : **120 F**
25 cm : **160 F**
30 cm : **200 F**
35 cm : **270 F**

700 F TTC le jeu des 4 tailles



GRAND CARILLON CHROMATIQUE QUINCAMPOIX

60 cm, 32 notes
largeur 25 mm et épaisseur 3,5 mm. **240 F** TTC

REMISE 15%

EN CAS DE RÈGLEMENT JOINT A LA COMMANDE
(achat personnel ou par l'intermédiaire de votre coopérative scolaire).

RÈGLEMENT A L'ORDRE DE S.M.E.
par chèque bancaire ou CCP (7622-45 PARIS)
FRANCO DE PORT en France métropolitaine.

DEMANDEZ NOTRE CATALOGUE DÉTAILLÉ:
Bongos, congas, triangles, claves, toneblocks, crotales, grelots, cymbales...
Grands métallophones et xylophones LEFIMA.

***SPÉCIALISTE FOLK :**
Guitares, banjos, mandolines, contrebasses, dulcimers.
Service technique expérimenté.

***INSTRUMENTS DE MUSIQUE ANCIENNE :**
Luths, violes, clavecins, cromornes,...

QUINCAMPOIX

38, rue Quincampoix 75004 - PARIS
Tél.: 277.72.06